Viollet-le-Duc: La Solfatara, abril de 1836.
École Nationale supérieure des Beaux-Arts, París / Jean Francou.

CAPÍTULO VIII

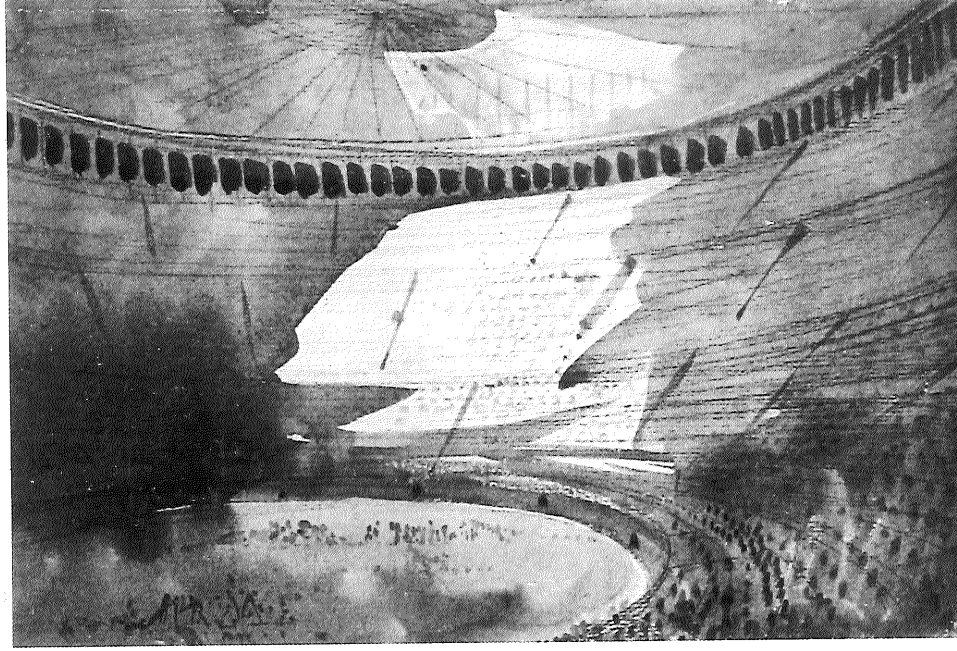
El alumno distinguido de Fausto. El lenguaje mudo

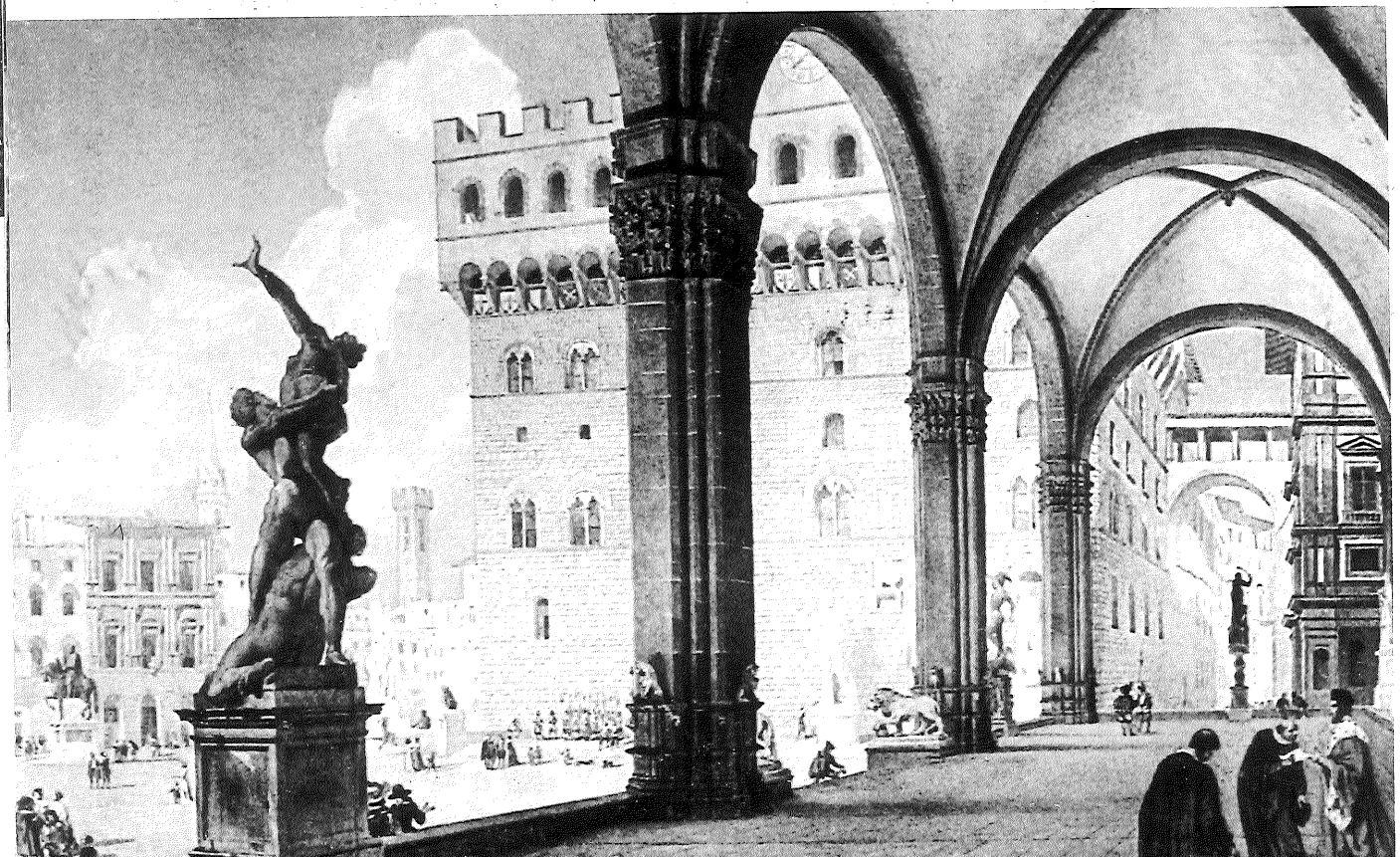
"Le langage muet entre les monuments et les hommes." Cuando uno transcribe esta frase de Viollet-le-Duc, se queda con la vista fija, como hipnotizado. La mirada parpadea entre sus letras, la vista y el pensamiento oscilan entre *lenguaje* y *mudo* sin descanso porque no pueden detenerse entre esas dos palabras: deberían escapar entre ellas, colarse por una fisura, pero entre ambas no hay nada. Es una frase corta, pero sigue sonando, con un tiempo de reverberación larguísimo. *Langage muet* tiene algo de precisión metálica, de bronce fundido mil veces, un silencio lleno de voz. Entre los hombres y los monumentos hay un vínculo, que está más allá de las letras, que hace pesado el aire al buscar las palabras con las que darles voz. Y es un vínculo que "se disfruta en secreto" porque todavía no conocemos las palabras que puedan explicarlo. Recuerda a ese "arte secreto de la perspectiva" que alguien quería enseñar a Durero, en Bolonia, para que los hombres se vincularan a los monumentos y a la naturaleza por medio del dibujo. Porque Viollet-le-Duc está buscando algo que desconoce, pero que intuye que ya existe, como cuando Miguel Ángel hablaba de sus esclavos inacabados: "Nada hay en la mente de un artista/ que un solo bloque de piedra/ no contenga ya en su interior".

Cuando Viollet-le-Duc afirma: "Creo que estoy destinado a tallar mi camino sobre la roca"[126], está hablando de un camino por hacer, de la búsqueda de una forma de expresión personal, esculpiendo una roca todavía tan misteriosa como el Pentágono de la Melancolía que Durero no podía dejar de mirar. ¿Está Viollet-le-Duc hablando del dibujo? En cierto modo es un lenguaje, y es mudo; mientras encuentra las palabras, puede ir, quizá, dibujando. Viollet es un acérrimo defensor del dibujo; en una carta a su padre, escrita desde Florencia, leemos una encendida reivindicación del dibujo, no exenta de ironía:

> "Los monumentos de Florencia me han producido una gran impresión; su aspecto salvaje, grandioso, la belleza de su construcción y su admirable proporción me empujan a estudiarlos, pero son difíciles de ver y copiar. Sin embargo, intento tener una gran cantidad de dibujos, son materiales útiles y de aplicación real. Desconozco por qué se estudian tan poco, pero casi todos los arquitectos pasan por Florencia y hacen metafísica arquitectónica sin aportar nada... Un cuadernito de unas cuantas pulgadas en la mano, decorada con un portalápiz de plata, y recorren los monumentos con una gravedad heroica, llena el alma de recuerdos de la Antigüedad o la Edad Media... Se contentan con mirar... Pero

126. "Je crois qu´il est dans ma destinée de tailler mon chemin dans le roc: car je ne pourrais suivre celui pratiqué par les autres."





Viollet-le-Duc: Roma, vista restaurada del Coliseo lleno de espectadores. École Nationale supérieure des Beaux-Arts, París / Jean Francou.

Viollet-le-Duc: Florencia, la plaza de la Signoria y el Palacio Viejo, desde la loggia. École Nationale supérieure des Beaux-Arts, París / Jean Francou.

nada es tan hermoso ni hace viajar tanto la imaginación como la plaza del Gran Duque, el Arno, el Palacio Pitti y la tan admirable como poco alabada catedral de Florencia, Santa Maria dei Fiori. La plaza del Gran Duque logra, cada vez que la veo, que me palpite el corazón. (Pero eso no me impide, espero, el dibujarla.)"[127]

Así que Viollet-le-Duc piensa que hay que dibujar lo que se mira. Pero, ¿qué es lo que está viendo, qué se refleja en sus ojos?: "Al fondo el inmenso Palazzo Vecchio, almenado, realzado por su gigantesca torre, perforado con ventanitas y apenas decorado con algunos almohadillados irregulares, impone e inspira un respeto mezclado con un cierto escalofrío: a su derecha la gran Loggia *en la que todavía me parece ver pasear* a los Medici, a los Strozzi y a la muchedumbre de sus partidarios ataviados con ricos vestidos que tan bien armonizan con la gravedad, apenas republicana, de sus monumentos (...)".

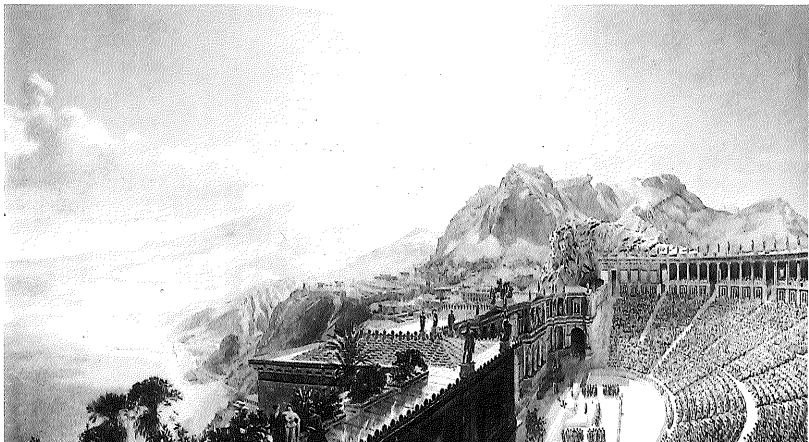
Es sorprendente que Viollet no está viendo la realidad o, mejor dicho, que no está viendo sólo la realidad, sino que, sobrepuesto al plano de lo real, hay otra visión simultánea, como si el mundo fuera múltiple y, al mismo tiempo, en otro estrato, más allá de la arquitectura, pudiera ver el pasado, pudiera ver a los Medici *ataviados con sus ricos vestidos*. (Recordemos que Soane al principio de su viaje veía *lo que esperaba ver*, sólo acertaba a hacer visible en su conciencia aquello que le habían enseñado a mirar.) Viollet deja "viajar la imaginación", y pasea no sólo por lo que hay sino también por lo que hubo. Es un modo de desplazamiento en el tiempo que describe a su padre, todavía desde Florencia, unos días más tarde: "No puedes imaginar cómo Italia desarrolla el gusto que se pueda tener por la historia. Aquí se vive tres veces; se vive en el presente, en el futuro (porque la imaginación sin cesar en movimiento crea y pondera aquello que ve) y, sobre todo, en el pasado: jornadas enteras me siento fuera del momento actual; deambulo en el pasado, y éstos son, te lo aseguro, momentos de una dulzura inenarrable; nada me distrae aquí, y todo, por el contrario, tiende a devolverme sin cesar al interior de un pasado poético... Hace falta estudiar y comprender a los maestros, hace falta, por así decirlo, *vivir largo tiempo entre ellos* para sentir todo lo que hay de ciencia y de genio en sus obras"[128].

De ciencia y de genio... Viollet está merodeando precisamente en el espacio que hay entre la ciencia y el genio, entre la erudición y la creación. La pasión por imaginar el aire del pasado, por "vivir largo tiempo entre ellos", atrapa un rumor muy personal en esos dibujos en los que los monumentos aparecen en su estado original y plenos de actividad. El dibujo de un Coliseo lleno de espectadores, con su frescura, no está tan lejos de los paisajes de Turner, y podemos mirarlo abrigados con las propias palabras de Viollet:

"Voy al Coliseo, observo durante un cuarto de hora más la construcción exterior, pero el frío me empuja a entrar en la arena; allí, estoy reventado, me siento y, tras muchos esfuerzos por comprender ciertos problemas de construcción, la imaginación me traslada. *Veo el Coliseo* con su inmenso mar de graderíos cubiertos por la muchedumbre romana: aquí los senadores, *veo la vela púrpura extendida*

127. Carta a su padre desde Florencia, el 18 de septiembre de 1836.

128. Carta a su padre desde Florencia, el 3 de octubre de 1836.



Viollet-le-Duc: Roma, las termas de Caracalla, ruinas del Frigidarium. École Nationale supérieure des Beaux-Arts, París / Jean Francou.

Viollet-le-Duc: Taormina, vista restaurada del teatro. École Nationale supérieure des Beaux-Arts, París / Jean Francou.

sobre esta multitud cuyo murmullo parece el del lejano mar, más tarde el murmullo se torna gritos de alegría, salvajes chillidos, y esta arena, hoy tranquila y silenciosa, *la veo teñida de sangre*. Pero la gran cruz roja plantada en medio me devuelve a la realidad; lanzo la mirada a mi alrededor y, en lugar de graderíos abarrotados de gente, no hay más que ruinas informes, bóvedas caídas, arbustos verdes, polvo y vetustez. Las capillitas blancas reemplazan la barrera y dos o tres mujeres arrodilladas tocan esta tierra sangrante. ¡Qué expiación! Me dije entonces, y vuelvo a nuestro modesto apartamento..., es la hora de cenar"[129].

Es fascinante esa ligereza con que Viollet pasa de la expiación en la tierra sangrante a la conciencia de que es la hora de cenar: es cierto que vive dos tiempos a la vez. Pero, de vuelta a su apartamento, lleva en la carpeta ese pequeño boceto hecho con mina de plomo, acuarelado. Es horizontal y mide 0,211 x 0,335 metros. (Está orgulloso, ha puesto su marca de artista abajo a la derecha.) Un velo enorme cubre el Coliseo, y por el centro entra una luz vigorosa, como en el óculo del Pantheon. Es casi un instante, una impresión: hay una muchedumbre que grita y, al agitarse el velo con el viento, casi se ve desplazarse a golpes la luz sobre el griterío, y se escuchan los espasmos de la tela contra sí misma[130].

Aunque lo que llama más la atención de los dibujos es su diversidad, las distintas miradas sobre un mismo objeto. Hay bocetos fresquísimos, paisajes románticos, lavados ortodoxos, apuntes impresionistas[131], detalles constructivos, reconstrucciones parecidas a las de los pensionados, teatros en plena representación[132], catálogos de capiteles... Por ejemplo, estos dos dibujos de las Termas de Caracalla: el primero es un lavado marrón sobre un dibujo hecho con mina de plomo y unos leves rastros de guache blanco. La luz llega del fondo y lo viste de un aire dramático y misterioso. Con pequeñas correcciones (para hacer evidente su escala), aparece en los *Entretiens* (plancha VI) con el título: *État actuel du frigidarium des thermes de Caracalla*. Y, a renglón seguido, la plancha VII, *Vue restaurée du frigidarium des thermes de Caracalla*. Ahora vemos unas termas restauradas (más bien las termas *en su tiempo*, porque los que toman las aguas son auténticos romanos), en pleno funcionamiento, en las que no falta detalle. Parecen dibujos de dos personas distintas. El primero tiene algo de romántico, la luz está a punto de desaparecer, es una experiencia personal, irrepetible. El segundo está revestido de razón constructiva, de indagación sobre la forma de vida. Si no supiéramos que son de Viollet, nos parecerían dibujos de distinta mano, pero están hechos por una misma persona. En el dibujo romántico, está anocheciendo. No podía ser de otra manera. En el dibujo del pasado, es por la mañana, y la gente nada entre las aguas. Aunque, en realidad, Viollet no está haciendo nada extraño; la historia, como un paciente artesano, está *labrando su propia forma*, indecisa todavía entre lo científico y lo romántico.

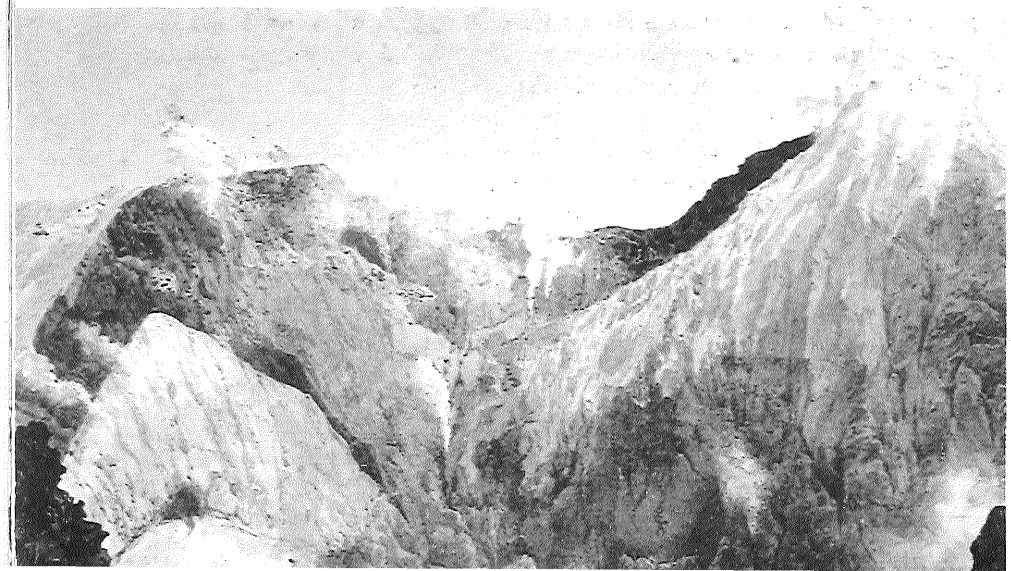
En 1816, cuando Viollet apenas ha cumplido un par de años, Constable pinta el paisaje de Wivenhoe Park en Essex, y nos habla así de su quehacer: "La pintura es una ciencia y debería cultivarse como una investigación de las leyes de la naturaleza. ¿Por qué, pues, no puede considerarse

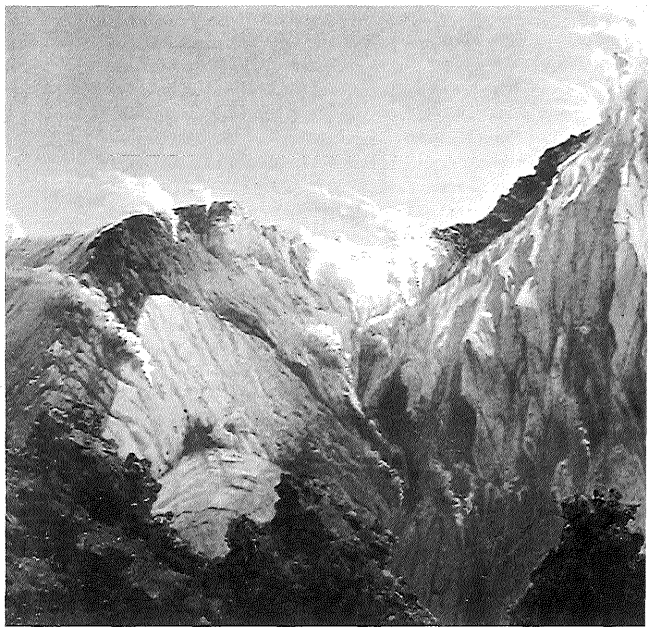
129. Carta a su padre desde Roma, el 4 de noviembre de 1836.

130. En una carta a su padre del 25 de mayo de 1836, desde Agrigento, describe otra vez esta capacidad de imaginar: "No hay sensaciones más vivas y más profundas que las que se sienten al encontrarse en medio de todos estos venerables restos... Poco a poco la *imaginación restaura* enormes murallas de un solo golpe".

131. El dibujo *Carro de las fiestas de Santa Rosalía* (Palermo, 11 de julio de 1836) es un apunte casi impresionista que ha sido comparado al cuadro de Monet *Catorce de julio en la calle Montergueuil*. Son dos dibujos que se asemejan tanto como el día del año en que fueron hechos. Viollet describe las fiestas a su padre: "Un enorme carro de ocho pies de alto con la forma de un navío exageradamente rococó, con amores, nubes y Santa Rosalía encaramada había sido construido a la orilla del mar... El día 11 a las 5 de la tarde, esta enorme masa dorada, llena de púrpura, azurada, conteniendo en su seno una orquesta de 25 músicos, comienza a moverse, tirada por 20 pares de bueyes recubiertos de guirnaldas de flores, conducidos por una especie de campesinos disfrazados de suizos. Al primer paso de la enorme máquina, la multitud de mil colores, tranquila hasta entonces, se pone a gritar loca de alegría: los mercaderes callan, los aguadores olvidan verter el agua helada..., parece que a cada momento la enorme máquina va a golpear las casas..."

132. Los primeros dibujos del teatro de Taormina, que comienzan con apuntes del estado actual, continúan con restituciones y acaban con una perspectiva casi realista, no son tan diferentes de los envíos de la Academia, típicos del cuarto año. El dibujo del teatro aparece con público y actores, inmersos todos en plena representación. El dibujo está hecho desde un punto de vista imposible, como subrayando el extrañamiento. El 21 de junio de 1836, Viollet relata a su mujer la emocionante visita nocturna al teatro.





Viollet-le-Duc: el cráter del Etna. École Nationale supérieure des Beaux-Arts, París / Jean Francou.

la pintura de paisaje como una rama de la filosofía natural, de la que los cuadros son sólo los experimentos?" La filosofía natural de entonces es lo que hoy llamamos física: se explora el mundo visible, y no la mente del hombre ante el cuadro. Constable comenta el primer diorama en una carta: "Es en parte una transparencia, el espectador está en una cámara oscura, y es muy agradable y tiene mucha ilusión. Queda *fuera del redil del arte, porque su objeto es el engaño"* [133]. Es una vocación de exactitud que Viollet describe —una vez más— a su padre, desde Roma, como si los dibujos pudieran ser ajenos a sí mismos, porque no quisieran ser personales, sino exactos: "(...) Me explicaré con más claridad: todos los monumentos de la Antigüedad, en Roma, han sido medidos, levantados, se pueden encontrar por todas partes, pero a menudo los detalles han sido mal hechos o, al menos, ejecutados con demasiada poca conciencia y respeto; se ha modificado, restaurado, arreglado, se ha destruido su carácter. Estoy atareado, pues, en reunir la mayor cantidad posible de detalles de la Antigüedad y copiarlos, estudiarlos *sin meter en ellos nada mío*, y sin restaurar. Me parece que, antes de hacer restauraciones, haría falta haber estudiado mucho (*abnegando de sí mismo*) los restos de los monumentos antiguos, tanto masas y disposiciones como detalles, *sin añadir nunca nada"* [134].

En menos tiempo aún que San Pedro, en tres líneas, Viollet-le-Duc reniega tres veces de sí mismo. Es curioso que Viollet va alternando el estudio de la Roma antigua y la moderna: los días anteriores ha estado estudiando, barajados, el Foro de Trajano, dibujando detalles, y San Juan de Letrán, vista a través de los arcos, casi a la manera flamenca. Pero lo que ahora importa del texto es cuánto hace presente una pugna entre la exactitud de la representación y la propia expresión personal, entre la tensión científica y la necesidad de ver algo único, algo que pertenece al dominio de lo personal, de lo intransferible. (Si ésta no fuera una necesidad pujante, no habría por qué *intentar* renunciar a ella.)

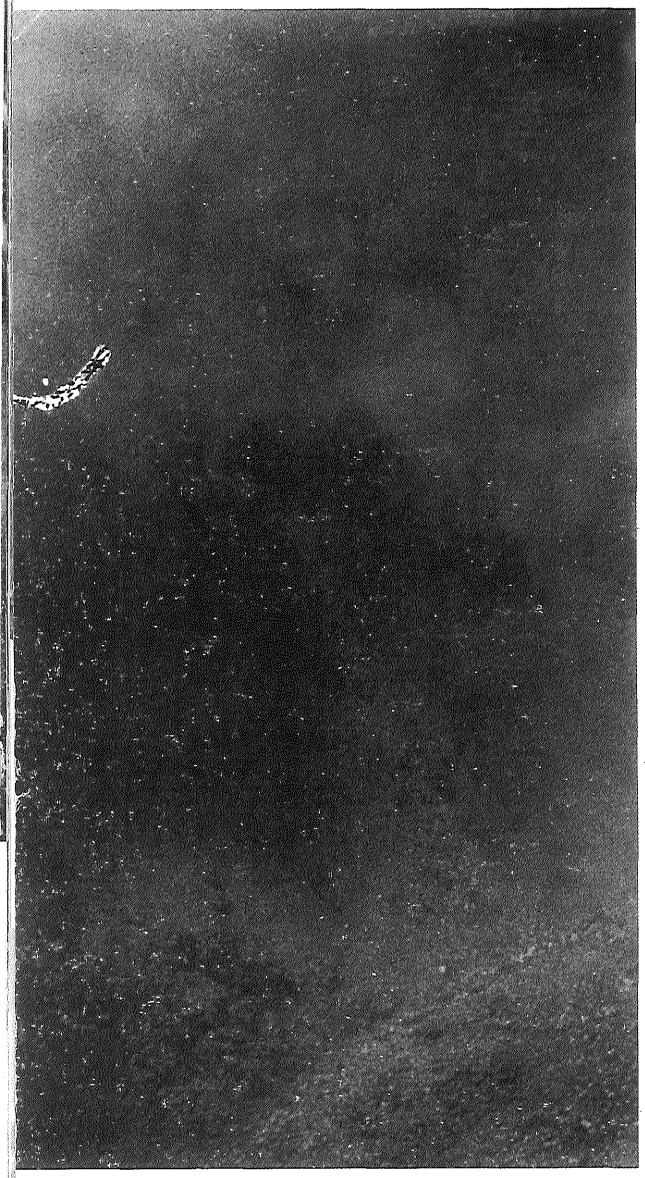
El mismo John Constable, en 1822, a la vez que considera los cuadros como algo científico, es también el primero en afirmar: "Cuando me pongo a hacer un esbozo del natural, lo primero que procuro es olvidar que he visto nunca un cuadro". Es decir, olvidarse de los métodos tradicionales de copia; la tarea del artista debe ser entendérselas con la experiencia visual única, que nunca pudo haberse previsto y nunca volverá o ocurrir. Constable, con sus dibujos de nubes, hizo un esfuerzo por lo que Goethe llamaba "dar forma a lo indeterminado", es decir, dar forma a las cosas. (El momento de la creación y de la crítica. Hermosa tarea.)

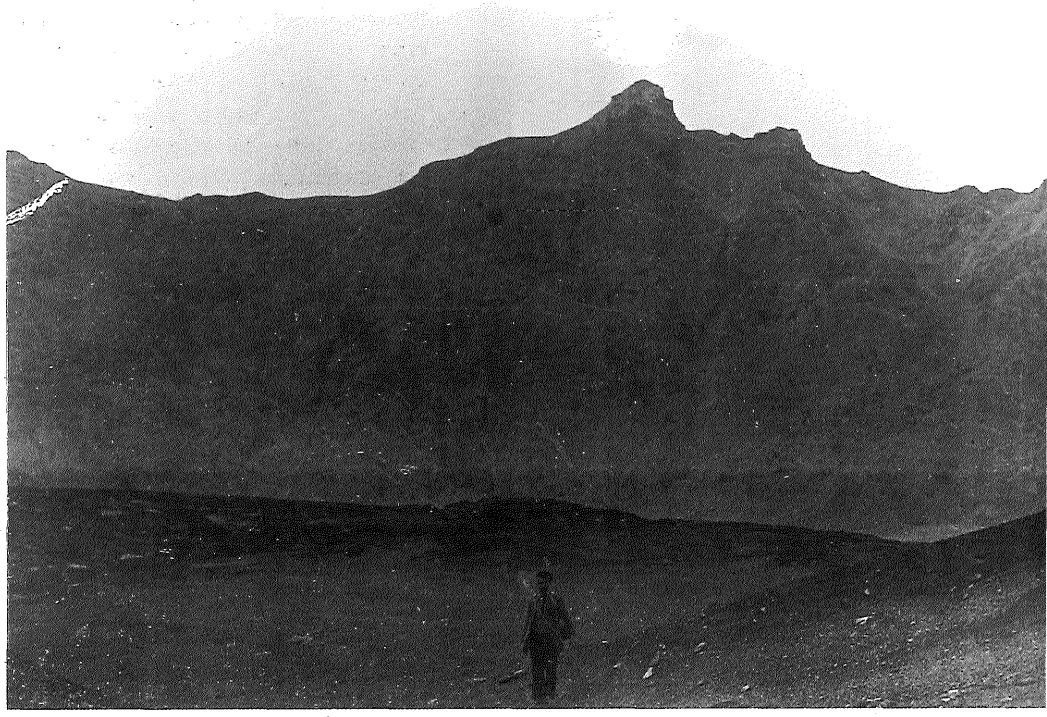
Así que en Viollet, como en Constable, conviven esos dos momentos que, por el instante, no pueden ser reconciliados, y hay siempre esa serie de dibujos dobles, como disociados, impermeables entre sí: el dibujo de la erudición y el dibujo de la creación como algo propio, oteado desde el bullir de la conciencia romántica. Viollet no es un hombre, sino dos o más. Pero si al principio no sabe quién es, sí sabe quién no quiere ser: un académico. Viollet es una de esas personas que cambia poco en la vida, que toma una decisión para siempre. Y ya desde pequeño ha decidido extrañarse, aprender al margen de la Academia.

133. Hay en la arquitectura la misma búsqueda científica que en la pintura. Éste es el comentario de Claude Sauvegot sobre los paisajes de Viollet-le-Duc: "Se ha dicho (...) que estaban desprovistos de poesía... Es la impresión que llegará, creemos, a aquellos que quieren encontrar, en los trazos de un paisaje, el misterio, lo imprevisto, el aire de las formas y las cosas, creyendo ver lo que en realidad no existe y aquello que el artista nunca tuvo la intención de recoger; pero la opinión no será la misma (...) de aquellos sensibles a la verdad absoluta, a una vista exacta y cuidadosa en todos sus puntos, en la que el arreglo no tiene papel alguno, y donde el artista no enseña jamás sino lo que ha visto". SAUVEGOT, Claude: *L'Oeuvre de Viollet-le-Duc*, París, V.ve A. Morel et C.ie, 1880.

134. Carta a su padre. Roma, 8 de febrero de 1837.

Eruzione dell' Etna vista da TAORMINA





Asplund: dos fotografías y una postal del cráter del Etna. Arkitekturmuseet, Estocolmo.

"Ce voyage d'Italie que je désirais fair depuis mon enfance..."

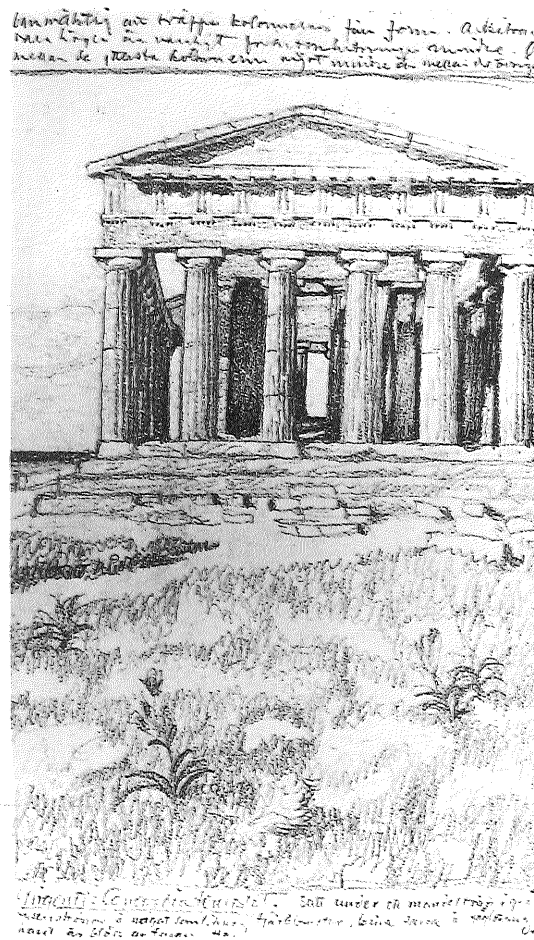
Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc nace el 27 de enero de 1814, en el hogar construido por su abuelo Jean-Baptiste Delécluze, *Entrepreneur des Bâtiments du Roi*. Eugène es el primer hijo de Emmanuel, un bibliófilo apasionado, que trabaja en el Palacio de las Tullerías, y Eugénie Delécluze. Su padre comparte con Etienne Délecluze, cuñado y pintor, la afición a las tertulias, que frecuentan Stendhal y Merimée, con quien años más tarde viajará por Europa Central. Y también acude a ellas el célebre Brongniart, geólogo, mineralogista y director de la fábrica de Sèvres, y cuyas enseñanzas son preciosas para Viollet-le-Duc. Cuando su padre es nombrado Conservador de las Residencias Reales, la familia se traslada al Palacio de las Tullerías, donde su madre muere poco después. Comienzan entonces los viajes del joven Viollet-le-Duc, que ya ha buceado en los trabajos de Hittorf, James Stuart y otros arqueólogos. Pero Viollet sólo piensa en su sueño más querido desde la infancia: el viaje a Italia. Y la fortuna, con su melena y su calva, pasa por delante. Hay un banquete en Palacio sólo para mujeres y Viollet hace un apunte en sepia; quizá el único hombre que lo presencia es el Rey, que, cuando ve el boceto, le encarga una acuarela (*Le banquet des dames aux Tuileries*) con la que consigue el dinero para llegar a Italia. Pero, si está tan cerca del Rey, ¿por qué no intenta ganar el *Prix de Rome*, siguiendo la tradición de la Academia que la propia Francia (que el propio Rey) inventó?

"Pour moi, la route est à faire..."

Desde muy joven, Viollet empieza a pensar que el aprendizaje con los maestros es más fecundo en la obra que haciendo hermosos dibujos de fachadas en la École des Beaux-Arts, y se vuelca en trabajar sobre sus ideas más personales, renunciando a entrar en la enseñanza académica. Su distanciamiento de la costumbre arranca, pues, de lejos y perdurará durante todo su viaje. En una carta a su padre, Viollet critica la enseñanza académica y lamenta su soledad: "Los estudios [de los alumnos de la Academia] están casi perfilados de antemano; todos siguen el mismo camino y, por tanto, no sufren crueles indecisiones, temores perpetuos de andar por el buen sendero. Para mí, el camino está por hacer; ando por el campo libre y siempre temo extraviarme". Viollet llega a decir que los viajeros van uno detrás del otro ("le nez dans le cul"), sin reparar en cuál deba ser su camino. Pero el precio es la soledad... Con todo, esta actitud vitalista y cercana a lo material es, de algún modo, un eco de la *Enciclopedia* promovida por Diderot, en la que el verdadero cambio ideológico se produce a través de la valoración de los oficios manuales y, por tanto, la dignificación del artesanado, en definitiva, del trabajo[135]. Es una fuente que arranca del mecanicismo y que irá dotando de contenido a la técnica como algo que trasciende la mera resolución de problemas de estabilidad estructural o buena construcción, dibujando un espacio capaz de imaginar nuevas formas de la arquitectura mediante los progresos de los sistemas estructurales. En este contexto es donde se debe entender aquella afirmación de Viollet: "Hay una poética agazapada entre las técnicas".

Para Viollet, al contrario de Soane, la historia se llenará de sentido en su sitio, como solución precisa de un problema concreto: no ve ninguna utilidad en el estudio formal de los fragmentos,

135. ROWE, Colin: *The architecture of good intentions*, Gran Bretaña, Academy Editions, 1994.



Viollet-le-Duc: Agrigento, el templo de la Concordia detrás de unos cactus. École Nationale supérieure des Beaux-Arts, París / Jean Francou.

Asplund: una hoja del cuaderno de notas, con apunte del templo de la Concordia. Arkitekturmuseet, Estocolmo.

Asplund: fotografía de paisaje con cactus. Arkitekturmuseet, Estocolmo.

incapaces ya de ser generalizables. Las reconstrucciones de Viollet no son un juego para amenizar las veladas, sino más bien un proceso mental; el dibujo es un camino para restablecer el trabajo intelectual entre el modelo y la mano[136], para enfocar el espacio que hay entre ambos.

"Les commencements d'un voyage son tristes..."

Siguiendo los pasos de Soane, cincuenta y ocho años más tarde pero exactamente el mismo día del año, Eugène Viollet-le-Duc parte para Italia. El diario es seco y descriptivo, y las reflexiones se refugian más bien en las cartas que escribe a familiares y amigos. Pero la mirada ya no es la misma. La realidad está corregida por la razón y la imaginación, simultáneamente. Es un triángulo inédito: realidad, razón, imaginación. Hay como una ligera torsión, que desconfía del genio de lo personal, igual que de algún modo desconfiaban los académicos, pero que sustenta el modo de construir en dos pilares bastante gruesos: la razón constructiva y la naturaleza, y más allá todavía, en el vínculo que existe entre ambas. Pero para ello, hay que dibujar, dibujar, dibujar. Por eso, la tensión de Viollet hacia la exactitud[137] llegará también a la naturaleza, a la que quisiera ver desprovista de prejuicios para poder penetrar en su intimidad: la fidelidad en la representación de la naturaleza se ha ido disfrazando de belleza plástica, y Viollet quiere volver a desnudarla, como los renacentistas habían hecho con los personajes medievales: "Pero para ello es necesario que este estudio *no se detenga en la planicie de la forma*, como ha ocurrido en los doscientos últimos años de la arquitectura, sino que otee más alto... Es necesario entrar en la sociedad griega y romana, apreciar sus gustos, vivir su vida, para comprender la perfecta armonía que existe entre el hombre y su habitáculo... Hoy, que cada uno y cada cosa está fuera de su lugar, que todos los miembros de la sociedad están atareados en salir de su esfera, *en poner en contradicción su existencia aparente y su existencia real*, el papel del arquitecto se convierte en algo cada vez más difícil, porque no le corresponde convertirse en un moralista. (...) pero no es malgastando su tiempo en levantar por enésima vez el Teatro de Marcelo, o el pórtico de Octavio o el Partenón, haciendo en su taller un penoso lavado de un trozo de entablamento o capitel de la Villa Medici, como el arquitecto, a su vuelta a Francia, podrá tener alguna influencia."[138]

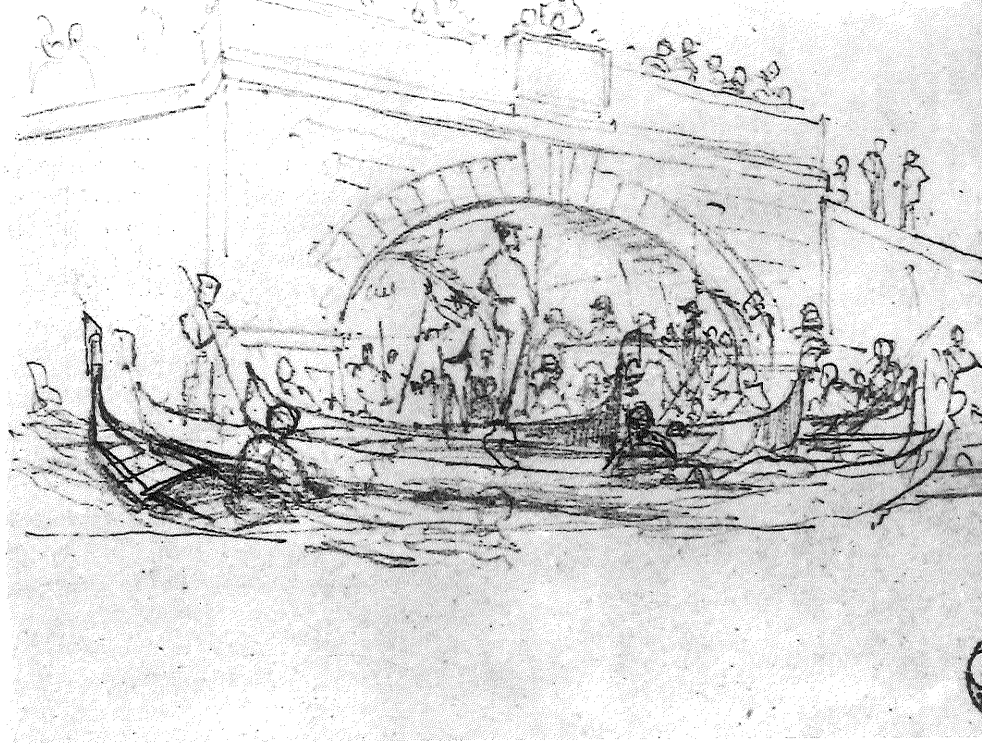
Para Viollet-le-Duc, el maestro es y será Rafael, que ama tanto la naturaleza como la Antigüedad, y quisiera sufrir su intimidad. Ambos comparten el deseo de ver la realidad, pero también pensar su efecto, meditar la impresión que inspira. En una carta a su padre, de mayo de 1836, reflexiona sobre la importancia de esta impresión, porque quizá sospecha que la arquitectura sólo existe en los ojos de quien la ve: "En aquello que hemos visto de la arquitectura árabe, lo que nos impresiona es ese refinamiento de la construcción, ese conocimiento del efecto que va a producir, esa ciencia, en fin, que ha dirigido sus trabajos: no se trata de la inspiración ni del efecto del genio, *es el cálculo del hombre civilizado que conoce antes de producir, y que llega a producir exactamente la impresión que quiere producir*"[139]. Lo atractivo es que Viollet está hablando de *un modo científico de causar una impresión*: el método es, pues, racional, pero el efecto entra dentro del campo de lo personal, de la redecilla del romanticismo... (y quizá por eso, en la *Querelle*, acabará tomando partido por los "románticos" y se opondrá a los "clásicos").

136. "(...) rétablir le travail intellectuel entre le modèle et la main." VIOLLET-LE-DUC: *Réponse a M. Vitet*, París, A. Morel, 1864.

137. VIOLLET-LE-DUC: "Deuxième Entretien", en *Entretiens sur l'architecture*, vol. 1, pág. 51.

138. *Ibídem*, "Cinquième Entretien", pág 150.

139. Carta a su padre. Palermo, 9 de mayo de 1836.



Viollet-le-Duc: un canal de Venecia. École Nationale supérieure des Beaux-Arts, París / Jean Francou.

Asplund: el puente de Rialto en Venecia. Arkitekturmuseet, Estocolmo.

Y en esta visión romántica de las cosas, los edificios adquieren una postura con relación a la naturaleza y al resto de los hombres, según ese lenguaje mudo del que hablábamos al principio. Se convierten casi en personas, con su pensar: no se compara la obra con la naturaleza, sino con el hombre, y hay momentos en que hasta la pintura cobra vida[140]. En una carta a su padre, desde Livorno, Viollet infunde dolor a lo construido, al explicar ese gusto por los edificios de la Edad Media que no es compartido por sus contemporáneos: "Amo infinitamente más (¡Oh vergüenza!) la catedral de Florencia que el Panteón, aunque el Panteón es una perfecta producción llena de nobleza y grandeza; pero para hacer comprender mejor la distinción que hago entre estos dos monumentos, diría que el Panteón me hace el efecto de *una hermosa mujer cuyas proporciones bellas y armoniosas gustan a los ojos*, inspiran respeto y cuyos rasgos regulares y graves están por encima de lo humano. La otra es también *una admirable persona*, pero sus rasgos son irregulares, su *voz vibrante y expresiva*, sus ojos vivos, no se la puede dejar de mirar, no se la puede olvidar, sus propias imperfecciones gustan e incluso aumentan el efecto que producen en quien la ve, sus expresiones son apasionadas y originales; es, en fin, una de esas personas que se buscan, que animan una sociedad y *sobre las que se escribirá una novela*"[141].

En Venecia, donde el Palacio de los Dux posee esa simplificación rústica que anuncia la sinceridad estructural y la sencillez de la modernidad[142], la ciudad adquiere el valor de una frágil dama: acompañando el apunte *Bajo un canal de Venecia*, Viollet nos describe la ciudad como una persona que ve acercarse la muerte: "¡Pobre Venecia! Como ciudad no le quedan más que cincuenta años de vida, y otros cincuenta como ruina, después de los cuales aquí no habrá más que un montón de ruinas que todavía se vendrán a ver, porque las piedras de Venecia son impresionantes... No se verá entonces más que una triste laguna que algunos restos blanqueados por el salitre puntuarán aquí y allá. Durante muchos años, la aburrida manía de los museos vendrá a exhumar reliquias de este enorme cadáver: Venecia no podrá morir en paz. ¡Qué será de su arte, sus esculturas, sus bronces, lejos de estas lagunas! Nada. Quien no ha venido, no imagina que uno pueda amarrarse tanto a una ciudad. Es un ser vivo, una ciudad como Venecia: *sufre, gime, el frío de la muerte congela ya sus extremidades*, pero es todavía fiero y orgulloso en su desgracia... Roma ya no cae, es un esqueleto, pero Venecia agoniza; tiene todavía voz para expresar su dolor, pero ya no la tiene para cantar su alegría; cada año, cada día, se extingue un destello de vida... Pero cómo la amo, en su dulce y orgullosa tristeza (...)"[143]. En la siguiente carta intenta convencer a su padre de que se instale en Venecia; la carta comienza: "A pesar de su tristeza, Venecia te gustaría (...)", y unas líneas más abajo, como un eco, continúa: "A pesar de su tristeza, Venecia me gusta. Es triste, pero de una tristeza aristocrática; es coqueta, todavía no está desesperada... El Palacio Ducal es el partenón de la Edad Media. El hecho es que nunca vi un monumento que una a tanta simplicidad tanta belleza. ¡Hace falta ver esto!"[144].

Histoire d'un dessinateur

Me pregunto porqué Viollet-le-Duc espera cuarenta años para contar, en *Histoire d'un dessinateur*, su viaje a Italia. Y no tanto por esa respiración de tantos años, una dilatación en el tiempo que imitará Le Corbusier, sino porque se inventa un personaje (o dos) para *contar su propio*

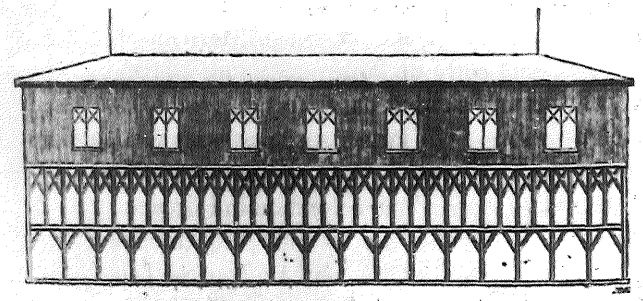
140. En una carta a su padre, del 25 de diciembre de 1836, Viollet describe la lectura del Evangelio, la víspera de Navidad, en la capilla Sixtina: "Ayer por la tarde el señor y la señora Ingres han venido a buscarnos en vehículo para llevarnos a la capilla Sixtina y asistir a la misa del Papa, a las 9 de la noche. Es una ceremonia soberbia; de noche e iluminada con una gran cantidad de gruesos cirios de cera, la capilla Sixtina es todavía más hermosa que de día; todos esos hermosos vestidos, esos cantos, hacen un efecto extraordinario y, ante todo, increíblemente bello. Uno no puede imaginarse el efecto del gigantesco vacío por la noche; esas enormes figuras cogen vibración, movimiento, por así decirlo, y la barandilla de mármol, tan bonitamente esculpida, que sostiene una fila de candelabros de mármol con gruesos cirios y que dividen la capilla con una línea luminosa en un espacio oscuro, es tan hermoso que incluso produce un terror involuntario. Luego, cuando el Santo Padre entra, unas voces claras entonan un canto antiguo que hace saltar las lágrimas".

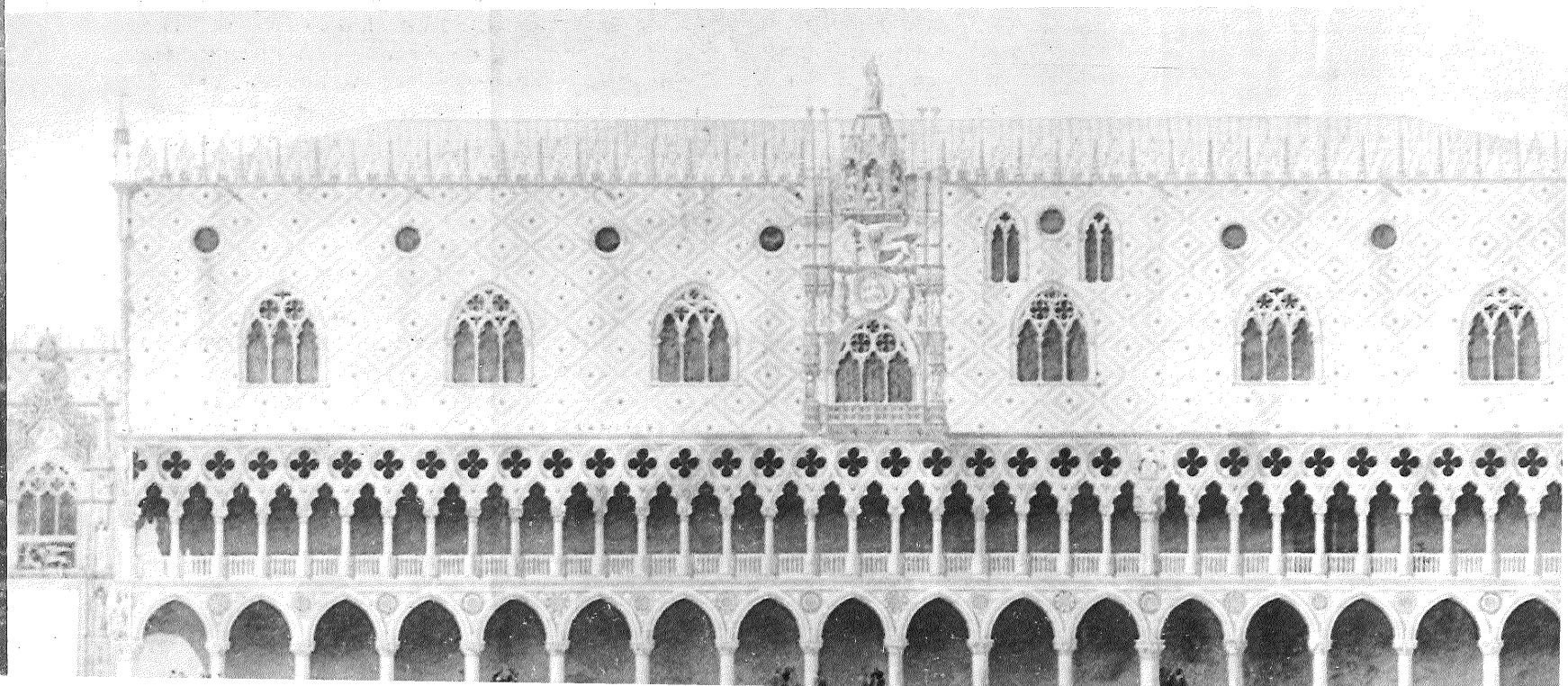
141. Carta a su padre. Livorno, 10 de agosto de 1836.

142. ROWE, Colin: *Opus cit.*, pág. 96.

143. Carta a su padre. Venecia, 31 de julio de 1837.

144. Acompañando el dibujo tan hermoso, Viollet se extiende en los *Entretiens* disertando sobre el Palacio Ducal: "(...) Y la mirada se vuelve siempre hacia el viejo Palacio Ducal, cuya apariencia exterior indica muy bien su destino interior, y en el que el sistema decorativo está tan de acuerdo con la estructura". VIOLLET: "Deuxième Entretien", 15 e, en *Entretiens*, págs. 206 y 207.





Viollet-le-Duc: interpretación de la estructura del Palacio de los Dux en Venecia ejecutada en madera. *Entretiens,* vol. II. École Nationale supérieure des Beaux-Arts, París / Jean Francou.

Viollet-le-Duc: Venecia, el palacio de los Dux. École Nationale supérieure des Beaux-Arts, París / Jean Francou.

viaje: Monsieur Marjorin y su alumo, Petit Jean, recorren Italia siguiendo el itinerario de 1836 de la mano —más bien de la voz— de Viollet-le-Duc.

Algunas hipótesis pueden ser planteadas; quizá quisiera hablar del dibujo, sin dibujar, volcándose en la literatura, en vez de en los documentos gráficos. En sus cartas desde Italia, podemos leer: "Un verdadero artista dibuja siempre, dibuja a su pesar, sin lápiz ni papel, como se es escritor". Puede que piense que la palabra sola basta para ver y, como Rembrandt, dé primacía a la palabra sobre la imagen. Al fin y al cabo, para Viollet, no se mira, no se dibuja ni con el pincel ni con el lápiz, sino con la inteligencia[145]. Sin embargo esta razón no nos deja tranquilos, porque también sabemos que Viollet no está hablando tanto del dibujo como de la forma de dibujar. O quiera dejar patente la importancia de viajar teniendo un maestro, alguien a quien consultar las dudas que asaltan a todo viajero, porque no ha olvidado cuanto las sufrió en la soledad de Roma, si bien Viollet es ahora, a la vez, el maestro y el alumno.

Aunque quizá no es importante saber porqué Viollet se disfraza de M. Marjorin, igual que Soane se había disfrazado de anticuario (es bien curioso que los dos escribieran un libro de título tan parecido: Viollet-le-Duc, *Histoire d'une maison*[146] y Sir John Soane, *A history of my house*), sino preguntarse ¿por qué Viollet-le-Duc no quiere poner nada de sí mismo?, ¿por qué se siente tan sólo? ¿Por qué no termina de explicar el mundo que ve con sus propias palabras? ¿Es que no puede expresar lo racional y lo personal al mismo tiempo? Como hombre del siglo XIX, no es capaz de establecer la diferencia entre erudición y creación.

Los edificios, las ciudades, han ido adquiriendo una condición casi humana y quisieran hablar ese lenguaje mudo. Los edificios no hablan de su función, ni siquiera de una visión restrictiva de su carácter; hablan de su dolor, de sus sufrimientos, de los arañazos que deja la vida: una vida que se siente atrapada entre la vocación racional y el romanticismo, ataviado con la pujanza del espíritu de la tierra y su poderosa presencia en el interior del hombre. Viollet no puede prestar su voz a la arquitectura y tendrá que inventar a alguien para que hable en su lugar. O a varios, porque él se siente más de uno.

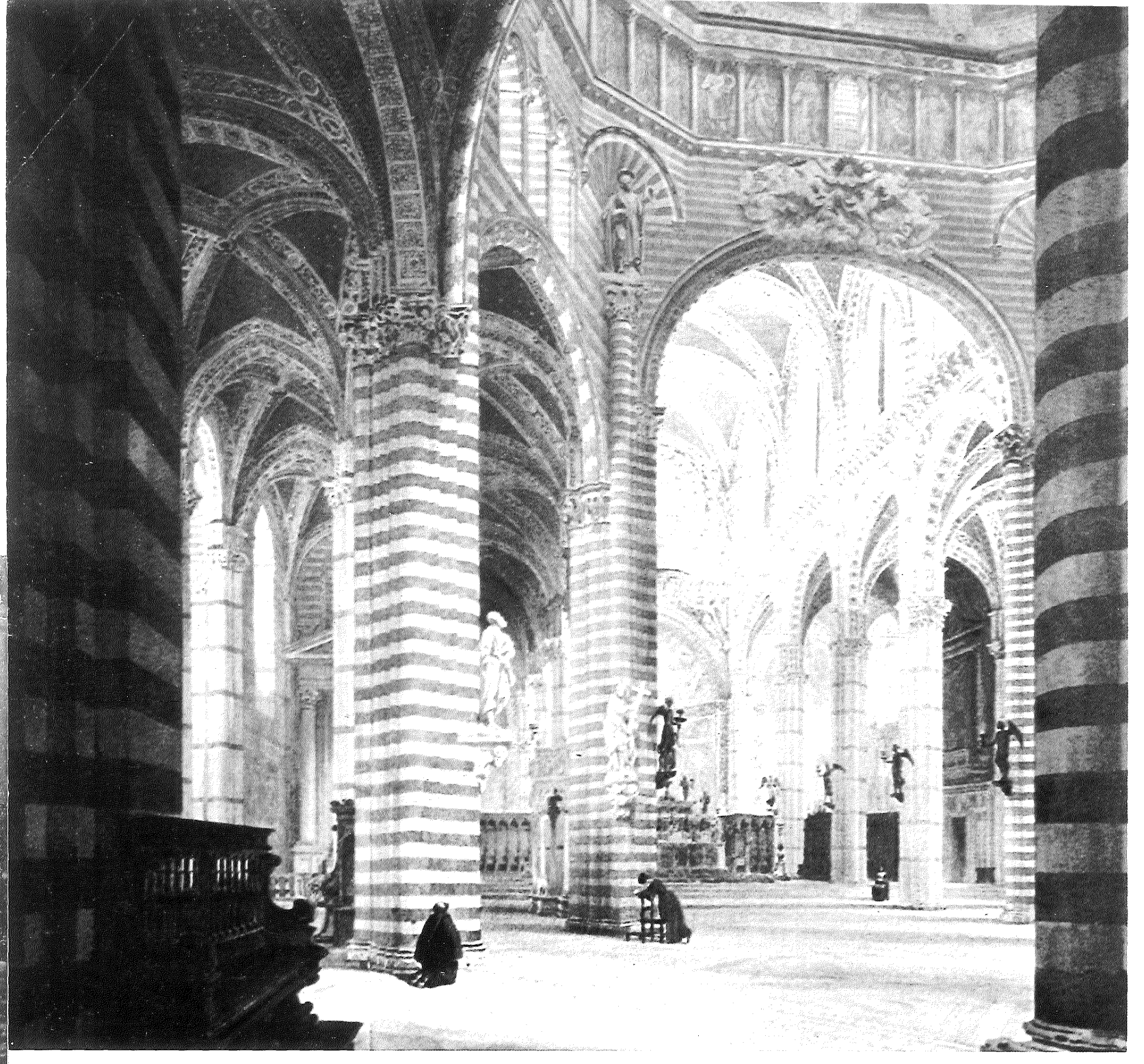
El alumno distinguido de Fausto

El 28 de septiembre de 1836, Viollet-le-Duc recibe en Florencia una carta de su padre, en la que le advierte de una novedad: que Daguerre ha conseguido fijar químicamente sobre una sustancia blanca y plana, y que *no es el papel*, el reflejo de la cámara oscura, y añade, impetuoso: "¡Si este hecho es verdad, y no hay motivo para dudarlo, pobres dibujantes! ¡Cerrad los ojos, porque un saboyés con su linterna mágica os ha hundido cien pies bajo la tierra!"

Viollet responde, dudándolo: "Sería necesario un hecho mágico para que se pudiera fijar el reflejo fugitivo de la cámara oscura..., a menos que el señor Daguerre sea un alumno muy distinguido de Fausto o de Pico della Mirandola".

145. En su *Réponse a M. Vitet*, escribe: "Ce n'est ni avec le pinceau, ni avec le crayon que l'on dessine (mais) avec l'intelligence".

146. VIOLLET-LE-DUC: *Histoire d'une maison*, Bruselas, Ed. Pierre Mardaga, 1978. (Reedición facsímil de la publicada en París, J. Hetzel, 1873.)



Viollet-le-Duc: Siena, interior del Duomo. École Nationale supérieure des Beaux-Arts, París / Jean Francou.

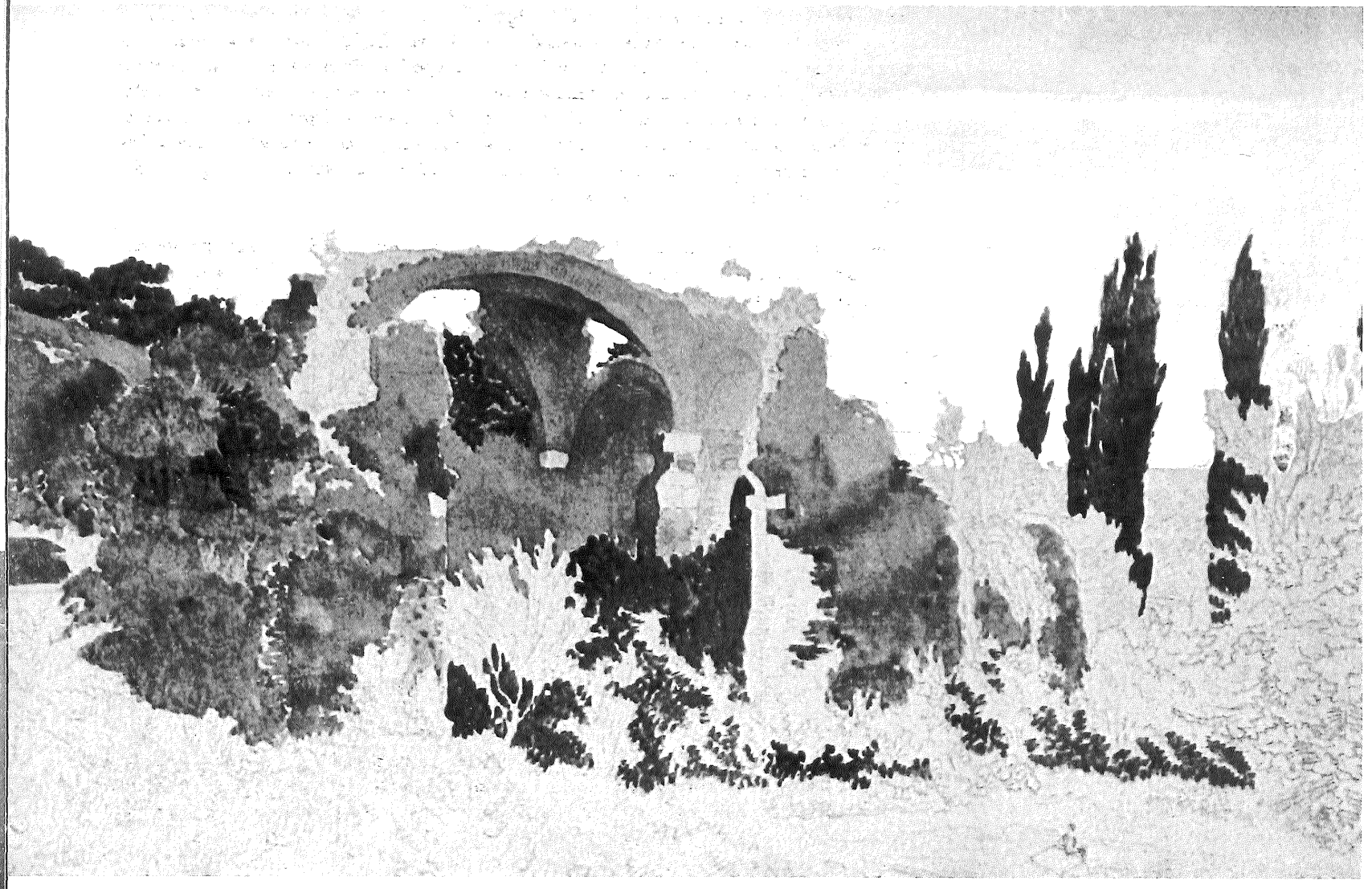
Es curiosa esta respuesta de Viollet-le-Duc. Puede que se refiera al legendario Doctor Fausto, un astrólogo libertino y charlatán que, según parece, vivió hacia 1480. Georg Faust era aficionado a la Magia Naturalis, y se jactaba de poseer poderes sobrenaturales, que la gente atribuía a un pacto con el diablo. Pasó la vida buscando a los humanistas, y, como era de esperar, acabó muriendo de forma violenta por el camino. Seguramente hubiera sabido descifrar aquella Ménsula Jovis que aparece en el grabado *Melancolía* de Durero. Desde luego, sí sabemos que la fuente literaria de la xilografía es *De Oculta Philosophia* de Cornelius Agrippa, un libro lleno de encantamientos cabalísticos y tablas geománticas que parecía salido del estudio del Doctor Fausto. En él se explicaba la doctrina neoplatónica de flujos y reflujos que permite alcanzar los triunfos intelectuales *a través de la inspiración*, algo que se obtenía a través del Furor Melancholicus. (Y de ahí, y de otras cosas, viene el nombre del grabado, que quizá el Doctor Fausto llegó a conocer.) Es el recuerdo de la inspiración, que vuelve a aparecer ahora de una forma nada casual. Pico della Mirandola pudo ser un personaje parecido, perplejo y atrapado en un mundo que no podía desprenderse de la herencia medieval de lo mágico al acercarse al conocimiento científico.

Pero puede que Viollet esté hablando de otro Fausto, mucho más cercano, cuando contesta la carta desde Italia, pues es allí, unos años antes, donde Goethe ha estado dando forma a *su Fausto*. Durante su primer viaje a Italia, en 1786, un viaje que le lleva hasta Sicilia, Goethe escribe sobre las metamorfosis de las plantas y trabaja en *La Obra* que llena su vida. Cuando la acabe, exclamará: "Puedo considerar lo restante de mi vida como un puro regalo y, en el fondo, es del todo indiferente lo que pueda llegar a hacer todavía".

En 1790, a la vuelta de Italia, publica *Fausto, un Fragmento* y describe el contenido de la obra. Dieciocho años más tarde publica la primera parte (*Fausto. Una tragedia*), y en 1827 se imprime la escena "Elena, fantasmagoría clásico-romántica". La segunda parte de *Fausto* queda sellada, misteriosamente, el día de su cumpleaños de 1832, con la orden de que no se abra hasta después de su muerte, que llega enseguida, tras una enfermedad que sufre obsesionado por la dicotomía corazón-razón. Como los héroes del Sturm und Drang, Goethe se opone al racionalismo, a la superficialidad del neoclasicismo y se entusiasma con la naturaleza, virando hacia la poesía íntima. El poema se limita a "acercarnos" a la comprensión del tema, "que nunca se alcanzará, pero cuantos lo lean recogerán una flor que enriquecerá su espíritu". *Fausto* es una obra de toda la vida y Goethe, el último hombre universal. La obra fue escrita a retazos y el trabajo era ensamblar los fragmentos, una reunificación hipotética de un mundo que se percibe a golpetazos.

"Así entra en la estrechez del escenario la creación entera en su amplia espera y va con cuidadosa rapidez por el mundo, del cielo hasta el infierno."

Con cuidadosa rapidez, se va desplegando la obra; Mefistófeles apuesta contra Dios: se trata de apartar a Fausto de su búsqueda sincera de la verdad. En la primera escena —"de Noche"—, Fausto es el investigador infatigable que pretende descifrar racionalmente el misterio del Ser,



Viollet-le-Duc: Ruinas de Villa Adriana, Tívoli. École Nationale supérieure des Beaux-Arts, París / Jean Francou.

pero, convencido de la incapacidad de la inteligencia, acude a la conjuración del espíritu de la Tierra y decide poner fin a su vida. La fiesta de Pascua le disuade. Sale a pasear y se siente extrañado del mundo, escindido: "Dos almas, ¡ay!, habitan mi pecho y quieren una de otra separarse; una con recio afán de amor se aferra al mundo con sus miembros abrazados, otra, fuerte, se eleva desde el polvo a los campos de los nobles abuelos". Fausto sólo se dejará encadenar si Mefistófeles logra destruir su *afán de superación* y ofrecerle una felicidad *incondicional.* (Es, como Viollet, un hombre atrapado por el temor de que lo racional, por sí mismo, no es capaz de dar respuesta a lo misterioso de nuestra existencia.)

Surgen entonces los intentos de seducirle. El encuentro entre Helena y Paris fracasa porque hay un abismo entre el norte romántico, pletórico de intimidad, y la belleza perfecta de la antigüedad clásica. (El diablo dice: "Esta gente no me gusta, tiene su propio infierno".) Al final, no hay autosalvación para el genio sino por la gracia divina. Y Fausto se decide por la acción, así evita el desastre de la reflexión metafísica cuando ésta se aleja del ejercicio del arte, es decir, de la fe en el propio arte. No es otro el tema de *La obra maestra inacabada*[147] que Balzac ha publicado unos años antes. En ella, Balzac hace gritar al anciano que contempla el cuadro de Porbus: "¡La misión del arte no es copiar la naturaleza, sino expresarla! No es así como se llega a forzar el arcano de la naturaleza (...) Los pintores invencibles (...) perseveran hasta que la naturaleza se vea obligada a mostrarse completamente desnuda...! Oh, naturaleza, naturaleza! ¡Quién te ha sorprendido jamás cuando huyes!" Como Fausto, el anciano estaría dispuesto "a bajar al *infierno del arte* para traer de allí la vida".

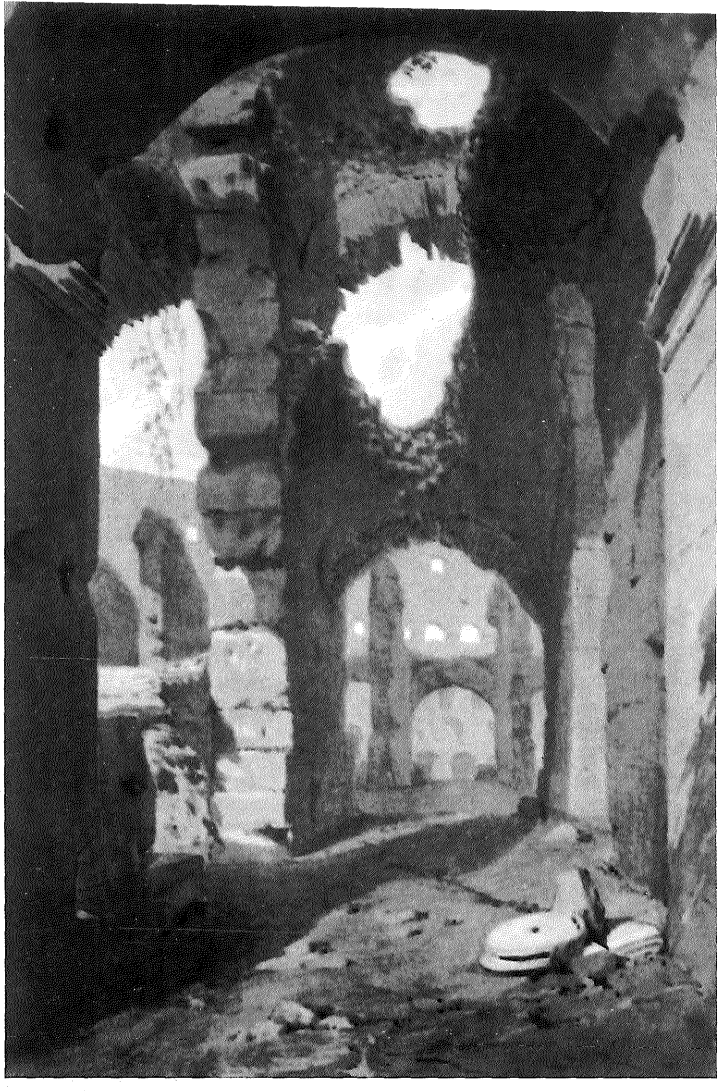
Es una escisión (en dos almas, en dos esfuerzos por ser) muy parecida a la que atrapa a Viollet cuando años más tarde vuelva a recorrer Italia. Quizá, simplemente, quiere seguir los pasos de Fausto; buscar la verdad, una verdad que intuye equidistante de lo racional y la naturaleza. Al fin y al cabo, ¿qué es si no "fijar el reflejo fugitivo de la cámara oscura"?

Cuando Constable habla de la cámara oscura, también está pensando en ese hombre de ciencia que, como en una caja de pensamientos, se aísla para poder pensar el mundo *fuera del mundo*; pero en su investigación, siente la melancolía de pensar que toda explicación racional no es capaz de atrapar el reflejo fugitivo, lo que nunca se pudo prever y nunca se volverá a repetir. Porque, a pesar del aislamiento, la naturaleza entra en la cámara oscura con su fragilidad y su rudeza, y con ella el romanticismo o, lo que es lo mismo, un mundo con muchas facetas, una realidad desde entonces plural.

Y es precisamente en estos años, a mediados de siglo, cuando surge, como un eco, una transformación de la visión tan profunda como la que separa la imaginería medieval del Renacimiento. Es un cambio que se produce —antes del impresionismo y la fotografía— a través de los objetos de conocimiento y de los instrumentos ópticos, como si el modo de pensar fuera apenas la otra cara del modo de ver[148].

147. BALZAC, Honoré de: *Le chef d'oeuvre inconnu*, Caracas, Monteavila, 1991. La obra se publicó originalmente en la revista *L'Artiste*, en el verano de 1831.

148. CRARY, Jonathan: *Techniques of the observer*, Massachusetts, MIT Press, 1984, pág. 7.



Viollet-le-Duc: el Coliseo, Roma. École Nationale supérieure des Beaux-Arts, París / Jean Francou.

Euclides, Aristóteles, Leonardo y Kepler sabían que cuando la luz pasaba por un pequeño agujero hacia un interior cerrado, aparecía una imagen invertida en el lado opuesto, y especulaban con su parecido a la visión humana. Durante los siglos XVII y XVIII, la cámara oscura era la configuración más extendida para explicar el modelo de visión y durante muchos años subsistió como aparato óptico, pero también como metáfora filosófica y modelo científico. Pero con Freud y Marx, aquello que era una percepción de la realidad se convierte en un aparato que la difumina y la invierte. Lo que era en principio una *Segunda Naturaleza fuera* del observador se convierte en una *Segunda Naturaleza dentro* del espectador, al igualarla no al exterior sino a la habitación de la mente; lo exterior, lo otro, regresa disfrazado de nuevos ademanes, del mismo modo que lo gigantesco se asemeja a lo minúsculo.

Para Svetlana Alpers y Gombrich, la cámara oscura era una ayuda en la búsqueda de la verdad, ligada al modelo nórdico enmarcado por las nociones de continuidad e identidad. Jonathan Crary ve, por el contrario, discontinuidad y diferencia entre cámara oscura, representación y fotografía. Pero la cuestión de fondo es la relación entre el modelo de visión y el modo de entender aquello que nos rodea. Y por ello, para Leibniz (y para los demás), el problema es el terreno que deben compartir las verdades universales y una visión personal de lo que nos rodea, que refleja todo el mundo desde un punto de vista finito. Es emocionante como Leibniz da vida al modelo de la cámara oscura al afirmar que no es pasiva, sino que tiene la capacidad de estructurar las ideas: "la membrana (...), estando bajo tensión, tiene una especie de elasticidad o fuerza activa, que incluso actúa (y reacciona)".[149] Para Leibniz, desde un punto de vista particular, el orden aparecerá.

Separación de los sentidos

Goethe, como el propio Fausto, también trata de reconciliar el mundo de lo personal con el ámbito de lo científico. Su *Teoría de los colores* marca una inflexión: Goethe comienza describiendo la cámara oscura, con la luz entrando por la perforación, pero, súbitamente, cierra el agujero y describe cómo el círculo que veíamos va cambiando de color, primero rojo y luego azul, les llama *colores psicológicos*. La distinción entre dentro y fuera ha desaparecido. Luego narra como al mirar fijamente un objeto, y luego retirarlo sin mover los ojos, aparece el espectro de otro color sobre el plano blanco... es un color que "pertenece al ojo". (¡Son las mismas palabras que había utilizado Leonardo!) Es el cuerpo el que genera y sufre la visión, y el análisis científico le arroja, una vez más, sobre lo subjetivo.

Con Goethe, la realidad y su representación interior se distancian: ya no existirá una correspondencia entre el color de las cosas y el color que percibimos, y sus investigaciones anticipan la autonomía artística del arte moderno. Durante el siglo XIX, la visión pasa de estar centrada en la mecánica de la luz y la óptica a la psicología del espectador, y su variabilidad lleva a la conclusión de que la experiencia de la luz de un observador no tiene relación directa con la luz real, algo increíble para el siglo XVIII.

149. LEIBNIZ: *New essays on Human Understanding*, Cambridge, pág. 144, 1981.

Viollet-le-Duc: Palermo, el claustro de San Juan de los Eremitas. École Nationale supérieure des Beaux-Arts, París / Jean Francou.

Un calidoscopio dotado de conciencia

Durante los siglos XVII y XVIII la subjetividad no sabe bien qué forma adoptar, de qué color revestirse, cómo dibujar su perfil. Desde el interior de la cámara oscura, el hombre duda de si está fuera de la naturaleza, para observarla, o en el interior del desván inexplorado de la mente. En el siglo XIX, el estereoscopio, en su necesaria actividad opuesta a la quietud de la cámara oscura, empezará a perfilar una nueva subjetividad. Fausto, al fin y al cabo, había escogido la Acción. Cuando el ojo se desplaza hacia la mirilla de la cámara oscura, la imagen empieza a verse de distintos colores (del color de cada hombre) y la geometría óptica del XVII y XVIII se convierte en el XIX en psicología óptica. Aparece, todavía borrosa, la distinción entre lo tangible y lo visual.

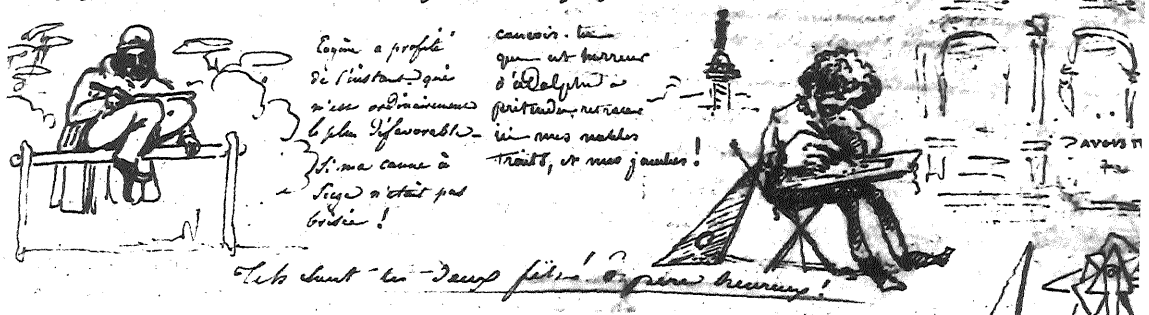
La disparidad binocular que pone de manifiesto el estereoscopio, es decir, que cada ojo ve un poco distinto, ha sido un fenómeno familiar desde la Antigüedad. Pero sólo hacia 1830 se descubre científicamente que hay una unificación de la imagen. Son dos imágenes diversas, que no tienen la coherencia de la perspectiva, y cuyas distancias están distorsionadas. Hay en él una vertiginosa incertidumbre, una especie de agregación de visiones instantáneas y fragmentarias. El hombre ve la reproducción del mundo en dos modelos ¡no idénticos!, que quizá explican su perplejidad ante un mundo que ya no puede expresarse de forma unívoca, como las dos almas en que se escindía Fausto.

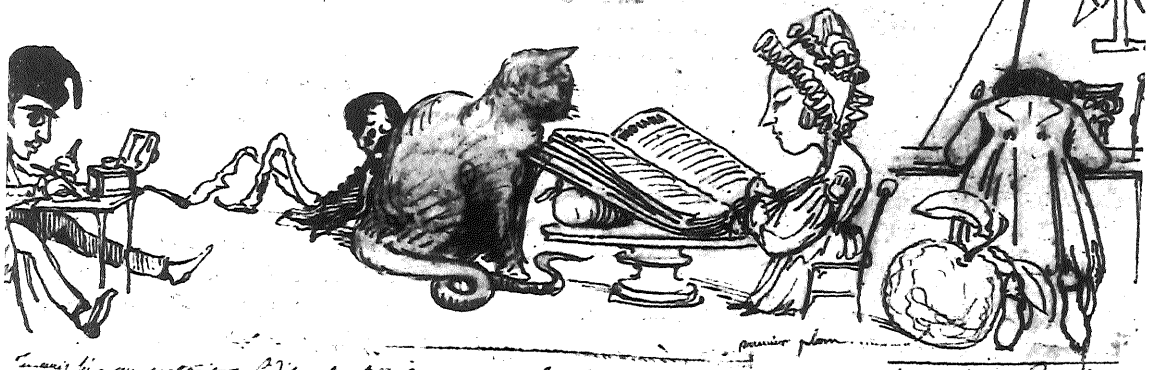
Para Baudelaire (que llama burlonamente a Balzac el *Teórico de la Voluntad*), el invento del calidoscopio, en 1815, coincidía con la modernidad misma. Ambos, uno con el esfuerzo —"Los pintores sólo deben meditar con el pincel en la mano"— y otro convocando la inspiración con las drogas —el pensamiento de fuera— no buscan sino una parte de su yo que se resiste a hacerse evidente: es el fragmento de nosotros que se resiste a desgajarse de la naturaleza. Llegar a ser "Un calidoscopio dotado de conciencia" (la máquina de la desintegración de la subjetividad unitaria) era el fin del "amante de la vida universal". Para Baudelaire, el calidoscopio es "La multiplicidad de la vida misma"[150].

El hombre, como la naturaleza, como las células, ha ido escindiéndose en dos: primero con la naturaleza, cuando en vez de una parte de sí mismo la ve como algo ajeno; entonces puede estudiarla y, al estudiarla, comprueba que los hombres somos distintos, porque cada uno la ve diferente. Y cuando se dé cuenta de que, según el instante, la ve diferente, pensará que en cada hombre moran varios, y quizá no resista la tentación de ponerles nombres, como si no supiera que sin ese sentirse varios tampoco podríamos sentirnos semejantes. Una segunda naturaleza, una segunda instantaneidad, un segundo yo.

Tal vez sea esta perplejidad, esta distancia con uno mismo, lo que empuja a Viollet, en el fondo, a contar su viaje a Italia tantos años después por boca de otras personas, agazapado en las palabras con las que dialogan Monsieur Marjorin, un tutor inconformista e iniciador de las artes, y su compañero de viaje, Petit Jean.

150. BAUDELAIRE, Charles: *Le Peintre de la vie moderne*, París, 1961.





trouve pas d'abord partagé [illegible] puis partagé et trait qui nous travaillons d'après nature.

Adolphe passe ses matinées villa Borghèse copiant des arbres et [illegible], et [illegible] les mers à même les fontaines, parce qu'il trouve que c'est plus commode, [illegible] digne d'importer un [illegible]. Il me prie de te dire qu'il a raté une vue du Colisée et qu'il a commencé une vue du Capitole [illegible] papier Rose aurore.

Eugène a profité de l'instant qui n'est ordinairement le plus défavorable si ma canne à siège n'était pas brisée !

Conçois-tu quelle est terreur d'Adolphe à prétendre retracer ici mes nobles traits, et mes jambes !

Tels sont tes deux fils ô père heureux !

premier plan……

[illegible] là un portrait fidèle de ton honorable famille que j'ai relevée avec le plus grand soin [afin] que tu en aies une idée parfaite de leur état actuel. Il y a seulement un membre de plus que tu ne connais pas, mais qui n'est pas beau, quoiqu'il soit aimable. C'est un affreux chat [illegible] jaunâtre. Il est laid mais on dit qu'il a des qualités. Il a la queue extrêmement longue [illegible] — A la gauche en bonnet rouge c'est Adolphe, tu ne le reconnaîtras peut-être pas [beau]coup aujourd'hui par rapport à ses cheveux, mais il lui manque une mèche caractéristique. Dans la [illegible] faisant et campé sur [illegible] sur les grands bancs dont il fait sa chaise. Depuis [illegible] à la villa Borghèse — En allant vers la droite au fond appuyé sur le chat [illegible] que j'ai endormi après avoir combiné longtemps dans son cerveau tous les moyens possibles [illegible] à l'aquarelle [illegible] pour la [illegible] tranquille n'y est pas ; à côté de lui [illegible] et le chat en question, qui trouve [illegible] un livre insipide. Toujours à droite est le [illegible] épuisé deux cabinets de lecture, — Puis le dernier c'est notre [illegible] [illegible] et de Versailles, faisant un projet ~~pour~~ de restauration des thermes [illegible], qui n'[ont] pas encore découverts [illegible] une ~~[illegible]~~ toute nécessaire et que c'est d'après [illegible] nos suppositions sur l'emplacement qui a pu leur être assigné lors de leur fondation [illegible] a dû avoir lieu à une époque plus ou moins reculée. Cela est vague, mais c'est [illegible] le chapiteau qui avait devant moi est un modèle des chapiteaux du temple [illegible] ou [illegible] découvert dans la villa Borghèse, temple que nous avons [illegible]

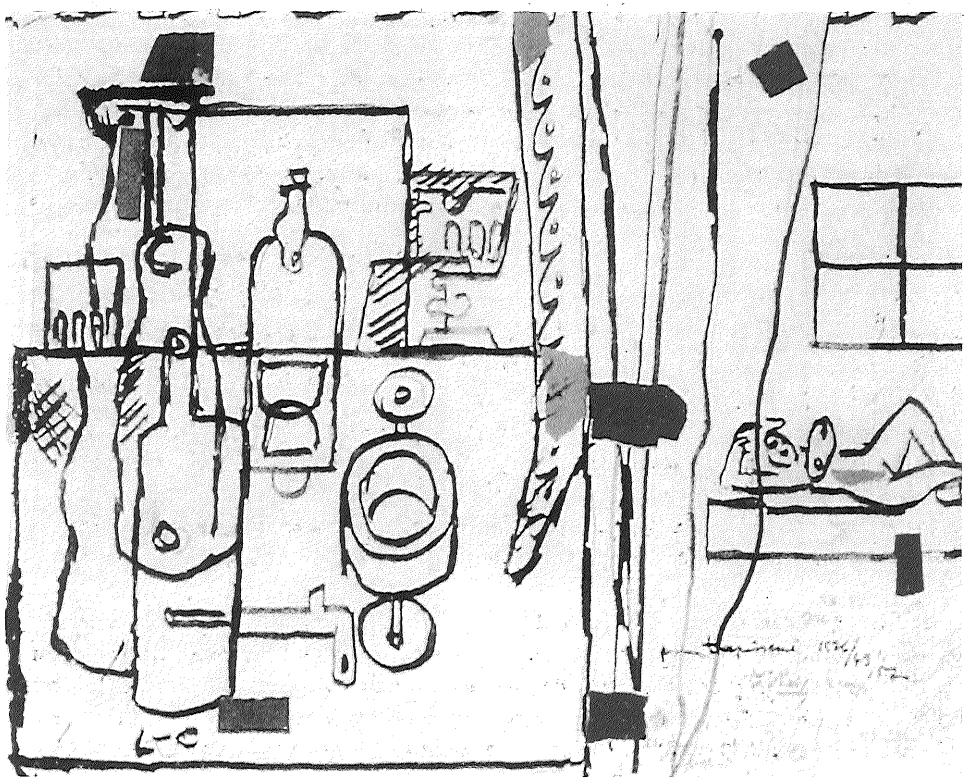
Viollet-le-Duc: carta a su padre desde Florencia, el 3 de octubre de 1836. École Nationale supérieure des Beaux-Arts, París / Jean Francou.

Viollet pasea, mira, dibuja incansablemente —"Me duelen los dedos de dibujar"— y se describe a sí mismo (retratando a M. Marjorin) como "un dibujante hábil que pasa los domingos recorriendo los campos, haciendo herbolarios, observando el terreno y haciendo croquis... En su juventud él mismo había viajado mucho y poseía cantidad de dibujos que *jamás enseñaba*..." Al igual que Proust intentaba, en vano, hacer inteligibles y causales los sentimientos, Viollet se esfuerza por "dar forma a lo indeterminado" intentando hermanar una conciencia racional con una visión necesariamente personal. Es, de algún modo, un intento de acercar lo que ya se teme diverso y seguramente irreconciliable. ¿Acaso se puede, al mismo tiempo, enmarcar, representar y fijar de forma personal y científica un mundo que se escapa como agua entre los dedos, un mundo a la vez universal y transitorio? Quizá, sólo en el diálogo, en la distancia entre M. Marjorin y Petit Jean, en el espacio que queda en la multiplicidad que surge cuando uno conversa consigo mismo.

Una multiplicidad que lleva a Soane a desdoblarse en anticuario para hablar de sí mismo, y a Viollet a convertirse en dos personas para relatar su propio viaje. (Como Fausto, "uno con recio afán se aferra al mundo, otro se eleva al campo de los nobles abuelos".)

No es extraño que Le Corbusier, al escribir su diario, piense también que hay que leer *Poesía y Verdad* de Goethe[151], tensado entre la naturaleza y la técnica. Ni es extraño que, cuando edite sus palabras, tantos años más tarde que Viollet, firme su diario de viaje como si él también fuera dos personas distintas: "Terminado de escribir en Nápoles el 10 de octubre de 1911 *por Charles Edouard Jeanneret*. Releído el 17 de julio de 1965, en el 24 de Nungesser et Coti, *por Le Corbusier*".

151. "Lire absolument de Goethe / Wahrheit und Dichtung." *Diario del viaje a Oriente*, pág. 80.



Le Corbusier: composición con naturaleza muerta y desnudo femenino.
Fundación Le Corbusier.

CAPÍTULO IX

Sobre la superficie del ensayo. Dos vidrios de 1924

Los vidrios son estáticos; en sí mismos, carecen de movilidad —no podemos atribuirles acciones— y, sin embargo, en nuestra mente ocupan un lugar cercano a lo dinámico. (Para Leibniz, la lente de la cámara oscura, por ejemplo, no era estática pues reaccionaba.) ¿De dónde proviene entonces esa cercanía? Quizá en la transparencia del vidrio se esconde la ficción de que el espacio llegue a ser abarcable, divisible sin perder su unicidad, y esa ficción evoca una suerte de dominio sobre el tiempo, como si sólo imaginando éste como una forma del espacio —como una superficie—, pudiéramos trascender su linealidad, su linealidad única al menos. El tiempo es un lugar.

Ahora tenemos encima de la mesa dos cristales: uno tiene forma de texto, otro es un vidrio cuidadosamente pintado. ¿Qué tienen en común? Los miramos (o nos miran; mirar es ser mirado). El primero se llama "Vers le cristal"[152] y es un opúsculo de Ozenfant /Jeanneret que apareció publicado en *L'Esprit Nouveau*, en 1924. Aquí está presente esa condición temporal, dinámica, del vidrio: la palabra *vers* (hacia) implica movimiento, del cuerpo o de la mirada; al menos de la mente.

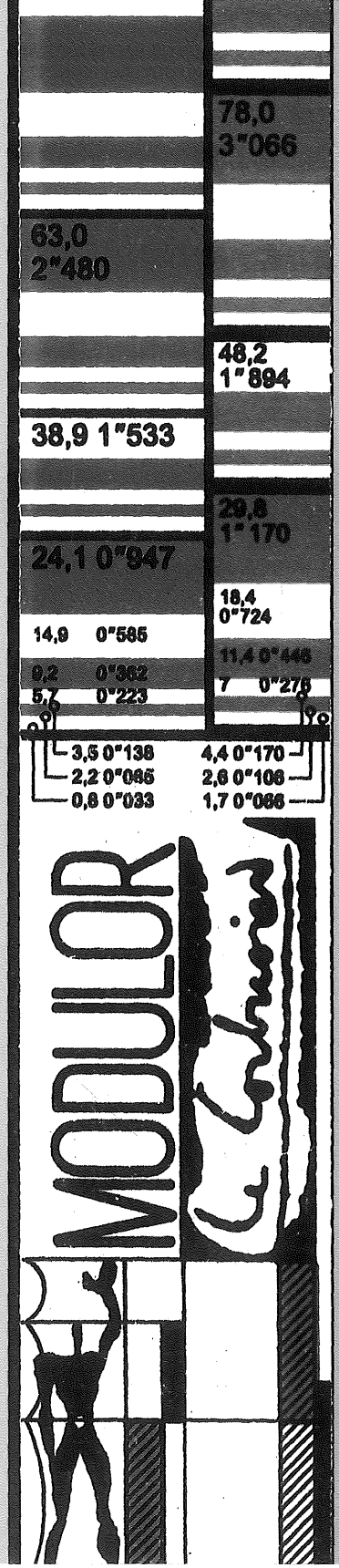
En él leemos:

> "[Los cubistas] llegarán, más o menos firmemente, según las oscilaciones de su naturaleza, a buscar un estado de clasificación, de condensación, de firmeza, de intensidad, de síntesis... En conjunto, y a pesar de los coeficientes personales, una tendencia que podría ilustrarse diciendo: tendencia hacia el cristal. El cristal es, en la naturaleza, uno de los fenómenos que más nos afectan, porque nos muestra claramente esa tendencia hacia *la organización aparente geométrica* (...) *el espíritu del hombre y la naturaleza encuentran un factor común, un terreno de entendimiento en el cristal*... En el cubismo hay algo orgánico, que procede del interior hacia el exterior (...) el cubismo fue el primero en *querer hacer del cuadro un objeto y no esa especie de panorama que era el cuadro antiguo, ventana abierta sobre un escenario*"[153].

Es un puñado de palabras muy interesantes. Hay en ellas tres ideas diversas, pero trabadas. La primera habla del cristal como *organización aparente geométrica*. El joven Jeanneret, al describir los paisajes de los Alpes por los que paseaba con su padre cuando aún no conocía el mar (ni sabía que se llamaba Le Corbusier), ve al principio la naturaleza como una superficie que distrae de la armonía que subyace en ella, cuya más perfecta expresión es la geometría. Para Le Corbusier,

152. OZENFANT/JEANNERET: "Hacia el cristal", *L'Esprit Nouveau*, núm. 25 (1924). En el libro: *Acerca del Purismo, Escritos 1918-1926*, Madrid, El Croquis Editorial, 1994 (Colección Biblioteca de arquitectura).

153. OZENFANT/JEANNERET: *Opus cit.*, pág. 183.


78,0
3"066
63,0
2"480
48,2
1"894
38,9 1"533
29,8
1"170
24,1 0"947
18,4
0"724
14,9 0"585
11,4 0"446
9,2 0"362
7 0"275
5,7 0"223
3,5 0"138
4,4 0"170
2,2 0"085
2,8 0"108
0,8 0"033
1,7 0"066
MODULOR

Le Corbusier: la cinta del Modulor perdida. "Ahora se encuentra allí, en pleno corazón...". Fundación Le Corbusier.

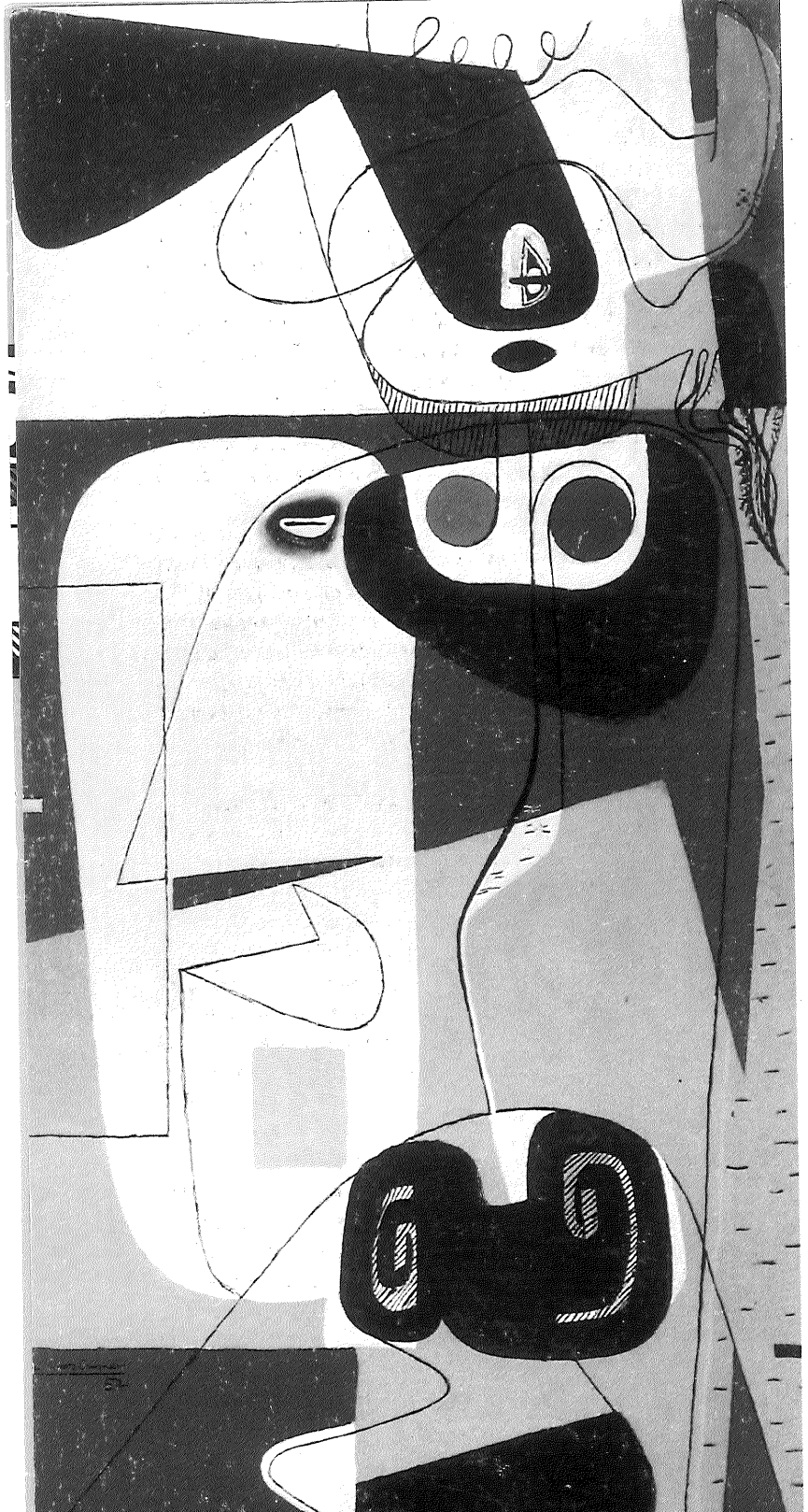
proyectar la geometría en el desorden de la naturaleza es una condición de su preexistencia. La geometría y la exactitud como el entramado de la naturaleza están en el trasfondo de estos textos.

Una cercanía entre la naturaleza y la exactitud que nos narra el propio Le Corbusier, cuando describe cómo perdió su cinta de Modulor y la compara, en su caer a la tierra, con una *semilla* que fructificará. Siempre altisonante, llama al episodio "el nacimiento de una leyenda": "El 28 de marzo de 1951, en Chandigarh, a la puesta del sol, habíamos salido en jeep, a través del territorio todavía *vacío* de la capital, Varma, Fry, Pierre Jeanneret y yo. Nunca la primavera fue más bella, el aire tan puro después de la tormenta de la antevíspera, los horizontes tan claros, los mangos así de gigantescos y magníficos... Me di cuenta entonces que había perdido la caja del Modulor, de la única cinta del Modulor existente, fabricada en 1945 por Soltan y la cual, desde hacía seis años, no había abandonado mi bolsillo... Grasienta y claudicante. En aquella última visita, el Modulor cayó del jeep a la gleba de los campos que van a difuminarse delante de la capital. Ahora se encuentra allí en pleno corazón, e integrada en el suelo. Pronto florecerá en todas las medidas..."[154] Pero no es un fructificar inmediato, sino que tiene algo de injerto y paciencia que recuerda a la paciencia de la naturaleza y al dolor del corte en las ramas.

La siguiente frase da un paso adelante: "el espíritu del hombre y la naturaleza encuentran un factor común, un terreno de entendimiento en el cristal". En su transparencia, en el vidrio, Le Corbusier imagina un entorno de certidumbre donde solapar el abrazo —o el choque— del hombre con la naturaleza. Como Cézanne, Le Corbusier es un constructor del espacio y el tiempo. De algún modo, ha ido acercando dos caminos, o los dos lados del cristal, hasta ponerlos en relación. Por una parte, el interés por estudiar el mundo de forma científica, que le llega de Brueghel; por la otra, la percepción directa de la naturaleza. (Su fotografía del Panteón no puede ser más parecida a la cámara oscura, ese sitio donde el hombre se aísla de la naturaleza para poder conocerla; pero llega a la conclusión de que su idea del mundo no sólo depende de éste sino también de sí mismo. La frontera que separaba la naturaleza del hombre establece ahora otra nueva frontera: la que separa a un hombre de otro. La aparición del estereoscopio ha desvelado ese mundo que no es igual para todos.) Es decir, el vidrio pone de manifiesto que hay un terreno de entendimiento entre el hombre y la naturaleza, pero más allá también pone de manifiesto que hay una distancia. Si no fueran dos cosas diversas, no habría necesidad de que se entendieran.

Le Corbusier piensa entonces que sus proyectos también son un entorno de entendimiento, como el cristal, entre sus ideas y la naturaleza. Por eso son ideas que se van deformando en contacto con la realidad, porque tiene que hacer presente el infinito orden de lo posible, para después mostrarnos su lejanía desde el sentimiento que nos descubre, frente a aquel infinito orden, el sistema de la vida. En sus obras, como en el cristal, el pensamiento se estrella contra la realidad, y en ellas vemos dibujadas no tanto una u otras, sino el proceso de su formación: vemos retratado cómo las ideas devienen formas. Por eso, una vez sembrada la cinta del Modulor, vuelve a

154. LE CORBUSIER: *El Modulor y Modulor 2*, Barcelona, Editorial Poseidón, 1976, pág. 32.



Le Corbusier: *Toro V,* 1954.
Fundación Le Corbusier.

Oriente, otra vez, a realizar lo posible[155]. Allí los principios se van adaptando al medio, como las especies: "La obra no es sino el estado de concordancia de un pensamiento y unos medios; el pensamiento es lo primero y determina sus medios de expresión". En vez de la sequedad de los *pilotis*, hay más bien una indeterminación del piso bajo, a través de entradas que lo desdibujan. El Palacio de Justicia toma la forma de una caja dentro de una caja, como el maravilloso escondite de Fathepur Sicri. Fachada y estructura vuelven a coincidir en los *brise-soleil*, creando una ambigüedad entre retícula y muro que explica la no coincidencia vertical de las estructuras, como si fuera un muro vaciado más que un estructura de líneas. (En la Villa Schodan, las fachadas trasera y delantera son ambos extremos, y nunca sabemos la frontera entre una y otra. La cubierta habitada recuerda a las plataformas mogules y sus jardines, que se desparraman en Ahmedabhad, cuando el respeto a la naturaleza (un eco de los jainitas) no deja casi respirar. Le Corbusier descubre que la técnica y la naturaleza son dos caras de una misma moneda, dos superficies de un mismo cristal.

Esa duplicidad, esa presencia simultánea, es el fondo intenso de la obra de Le Corbusier; lo que nos emociona del Modulor es que hay dos series, y que son incompatibles; esta duplicidad irreconciliable es el poso más hermoso de su trabajo, sentimos que el mundo cristaliza sólo en el espacio que hay entre ambas, en el lugar del ojo o del cerebro, donde se superponen dos vistas: lo que nos llega de fuera y lo que nos llega de dentro, como si viviéramos de la energía que desprende el chocar de la imagen del mundo con lo imprevisible de lo más propio. En ese momento, el vidrio es "un terreno de entendimiento entre el espíritu del hombre y la naturaleza".

El dibujo de Le Corbusier del hombre y la mujer trabados, cuando "el terreno estaba vacío" en Chandigarh, o del sol y la luna, siempre iguales, siempre distintos, recuerdan a los escritos de Van Eyck cuando habla de los fenómenos gemelos y los ilustra con instantes dilatados de la naturaleza:

> "Hay otras dos imágenes que me gustaría dejar al lector por la inspiración que le pueden ofrecer. Una de ellas es tan enigmática y ocurre tan raramente que sigue emocionando a multitudes, y causando estremecimiento a algunos. Repentina noche de día, sol y luna casados: el eclipse. La otra es dulce e igualmente enigmática, pero ocurre tan a menudo, ese maravilloso momento, a veces largo y a veces corto, cuando ambos, día y noche, están simultáneamente presentes y son experimentados como *fenómenos gemelos* en medio del terreno temporal: el crepúsculo. Eclipse y crepúsculo son umbrales de la visión interior"[156].

Y la tercera frase: "hacer del cuadro un objeto y no esa especie de panorama que era el cuadro antiguo, ventana abierta sobre un escenario". Aquí Le Corbusier está gritando que el arte no pude tener un contenido sólo visual, retiniano. Que la pintura —como la arquitectura— es *Cosa mentale*, como decían los maestros del Renacimiento. Que el arte no es la naturaleza proyectada sobre el vidrio, sino un espacio donde ésta choca con las ideas. Y ese choque define un espacio

155. "(...) esos últimos trabajos de su vida le conducían de nuevo a Oriente con la misma claridad con la que él reconocía que sus últimas obras eran la forma posible de aquella vida descubierta en el *Voyage*." JEANNERET, Charles Edouard (Le Corbusier): *El Viaje de Oriente,* Valencia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia y otros, 1984, pág. 15.

156. HERTZBERGER, Herman, Addie VAN ROIJEN-WORTMANN y Francis STRAUVEN: *Aldo van Eyck*, Amsterdam, Stichting Wonen, 1982.

Marcel Duchamp: *La Mariée mis à nu par ses célibataires, même.* (El Gran Vidrio, 1915-1923.)
ARS, Nueva York / MIT Press.

Marcel Duchamp: *Cols Alités,* 1959.
ARS, Nueva York / MIT Press.

—por eso se utiliza la palabra "objeto" con volumen— que no tiene sentido sin quien lo presencia. A partir de ahora, el cuadro, el objeto, anticipa su visión. Es un espacio en el que se retrata no lo que nos rodea, sino una pantalla donde vemos perfilarse los vínculos entre las cosas y las ideas, donde toman forma la urdimbre de la vida y el pensamiento. Son cosas e ideas que se mueven porque se trata de un proceso de formación —de tomar forma—, por eso los vidrios nos parecen siempre algo dinámico, en movimiento, aunque lo que se mueve está sólo en nosotros mismos.

El Gran Vidrio

Un segundo cristal, *Le Grand Verre*, toma forma en Nueva York, entre los años 1912 y 1923, un año antes que se imprima el texto de Ozenfant y Jeanneret *Hacia el cristal.* La historia con minúscula queda preñada a veces de pequeñísimas notas, de misteriosas frases. Como aquella escueta acotación de Marcel Duchamp referida al *Gran Vidrio,* en la que aseguraba, conversando con Cabanne, que le divertía el título "retard en verre" por lo que significaba al revés. La conversación transcurre rodeada de liviandad, hacia 1967:

— "¿Cuál es la palabra más poética?
— No lo sé. No la tengo a mi disposición. En todo caso son las palabras deformadas por su sentido.
— ¿Los juegos de palabras?
— Sí, los juegos de palabras, las asonancias, las cosas de ese estilo, como el 'retard en verre', es algo que me gusta mucho. Es una cosa que al revés significa algo".

Un fardo abarrotado de sentidos se deposita en las espaldas del espectador, quedando éste encargado de cerrar el proceso creativo, de pasear con el *sentido* de la vista, esto es, con su corporeidad y su significado. La obra de arte no es ya un panorama, sino un objeto expectante ante nuestra mirada, que espera ser transido por nuestro mirar para pasar de la potencia al acto, de lo posible a lo ineludible. El territorio de *Le Grand Verre* ("La mariée mise à nu par ses célibataires, même") se ensancha, se dilata como una respiración extensa.

José Jiménez, que recoge este curioso fragmento de diálogo en su texto "El artista poeta: Marcel Duchamp"[157], aventura la hipótesis, apoyado en la cercanía fonética, de la misteriosa expresión "retard en verre" como "voir en retard": ver dilatadamente, ver comprendiendo. "Para llegar a él [*Gran Vidrio*] no basta con mirar, es necesario comprender, conocer poéticamente." Pero también "le revers de verre" podría ser *rêve* (sueño). La edición española de las notas de Marcel Duchamp[158] contiene algunas inscripciones muy sugerentes de ese otro mundo más allá de lo consciente, triturado, aplanado por lo real:. Así, la nota 67 habla de "ejecutar un cuadro sobre vidrio tal que/ no tenga cara, ni reverso; ni arriba/ ni abajo"[159]. Se vuelve presente el otro lado del cristal, medio velado, como en aquel monolítico *RÊVE* que pintó (y escribió) Magritte en los cincuenta, titulado *El arte de la conversación, una conversación consigo mismo*[160]. (La Torre de las sombras de Chandigarh es también una especie de *Gran Vidrio*, sin delante ni atrás, ni arriba ni

157. JIMÉNEZ, José: "El artista poeta: Marcel Duchamp", en *Arte y Escritura*, Biblioteca de arte, 18. pág. 45.

158. DUCHAMP, Marcel: *Notas* (trad. María Dolores Díaz Vaillagou), Madrid, Editorial Tecnos, 1989.

159. "(...) exécuter un tableau sur verre tel /qu´il n´ait ni face, ni revers; ni haut, ni/ bas."

160. "Cincuenta y cuatro años después, L. C. al releerlo (...) lo que había entremedio de un momento y otro de su vida era sólo su propia obra (...) como ocurre cuando identificamos súbitamente un trozo de la realidad como parte de un sueño, él reconoce que todo aquel material acumulado, escrito en el *Voyage*, ya ha sido utilizado por sus propias manos." JEANNERET, Charles Edouard (Le Corbusier): *El Viaje de Oriente, Opus cit.*, pág. 14.

Dziga Vertov: fotograma de *El Hombre de la cámara*, 1929. MIT Press.

abajo: ya no puede existir un único punto de vista[161]. Hay un lazo que ata, con cuerda de hombre y máquina, la pintura que quiere ser objeto en Duchamp y Le Corbusier: un umbral en el que la mente no encuentra acomodo fácil, como una banqueta un punto incómoda, bailona.)

Y esa inquietante división vertical en dos del cristal, en la que los límites quisieran desaparecer, en la que la vista siempre que se posa en una parte, no deja de pensar en la otra, como si la mente oscilara entre ambas, o se colocara allí donde no está la mirada; el pliegue entre el ojo y el pensamiento crea una distancia, un espacio mental. La nota 70 habla de "Mirage verbal" (¿deberíamos traducirlo por espejismo verbal o, quizá, por calidoscopio verbal?) y acompaña unas figuritas relativas a la sección de oro con sus fórmulas, sobre la que se insiste, más tarde, en la nota 84; son las matemáticas y la geometría invadiendo el mundo de lo sensible, la exactitud gozando de la sensación (y viceversa). En el texto sobre *El Gran Vidrio* hay palabras en las que están presentes de forma contemporánea, entrelazada, la pasión y la precisión, la animalidad y la técnica, en definitiva, el hombre y la máquina. La máquina soltera se descompone en cilindros senos, depósito de gasolina (o esencia) de amor, magneto deseo, tubos de concentración erótica, etc., en los que se extrema la oscilación entre pulsión de placer y rigurosidad mecánica.

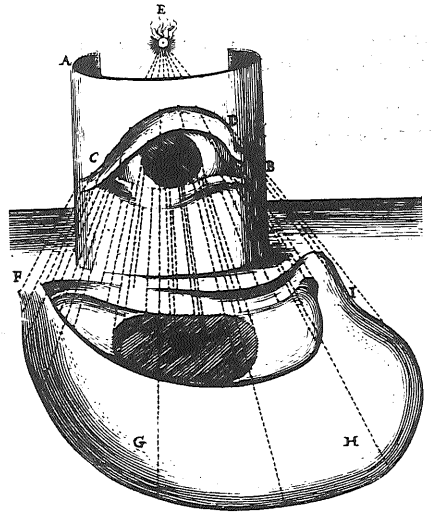
El Gran Vidrio es un sueño. Es el sueño de la expansión poética de la pintura, buscado en la ausencia de correspondencia entre palabra e imagen. Un eco que nos acerca a la definición que dio Paul Valéry del poema al describirlo como "La vacilación prolongada entre el sonido y el sentido". Dando un paso adelante, se sitúa el nudo de lo poético no en la falta de correspondencia entre palabra e imagen, sino en el espacio que queda entre ellos: en la oscilación entre ambos. La mente duda en la presencia simultánea, en el establecimiento de una relación que sólo puede ser personal, íntima. Para Valéry, el poema debe ser fabricado, alejarse del entusiasmo: "Escribir debe ser construir, lo más sólida y exactamente que se pueda, esa máquina del lenguaje en que la expansión del espíritu excitado se consume en vencer resistencias *reales*". Aquí también vuelven a trabarse las palabras máquina, exactitud y espíritu excitado. Mecanicismo y organicismo o, mejor dicho, el espacio que queda entre ambos.

De algún modo vuelve a aparecer aquí esa ventana y ese espejo del que venimos hablando. Es como si, de pronto, volvieran a juntarse en *El Gran Vidrio* de Duchamp. Por un lado, está la historia de la ventana de Alberti, a la que Zola añadirá los distintos cristales: el clásico, el romántico, el realista... Pero también el paso de la cámara oscura al estereoscopio, en su duplicidad, en su dinamismo, conduce aquí.

El estereoscopio de Wheatstone (1838) consistía en dos vidrios girados 90 grados, a los que uno acercaba los ojos y podía ver una parte de la realidad a través de las proyecciones de dos figuras colocadas en los extremos. Wheatstone se preguntaba "¿Cuál sería el efecto visual de presentar simultáneamente a cada ojo, en vez del objeto mismo, su proyección en una superficie plana tal como aparece a cada ojo?"[162] Si nosotros giramos esos dos vidrios, obtenemos el cristal de

161. "Por paradójico que parezca el término, es preciso deformar para restablecer la armonía: las leyes aparecerán más legibles... En efecto, es evidente que un rostro es un *continuum* plástico, que cada elemento se relaciona íntimamente con todos los restantes. Los cubistas han disociado. Es evidente que una visión de frente no da de ningún modo el perfil de una nariz, que una visión de perfil no da de ningún modo la característica de un ojo o una boca. Un rostro no puede expresarse así... Un único punto de vista no podría expresar un rostro. Son indispensables deformaciones, y toda la historia proporciona múltiples pruebas de ello." OZENFANT/JEANNERET: "Después del Cubismo. IV. Después del Cubismo", en *Acerca del Purismo, Escritos 1918-1926*, Madrid, El Croquis Editorial, 1994, págs. 44-45 (Colección Biblioteca de arquitectura).

162. "What would be the visual effect of simultaneously presenting to each eye, instead of the object itself, its projection on a plane surface as its appears to that eye?" CRARY, Jonathan: *Opus cit.*, pág. 128.


E
A
D
C
B
F
I
G
H

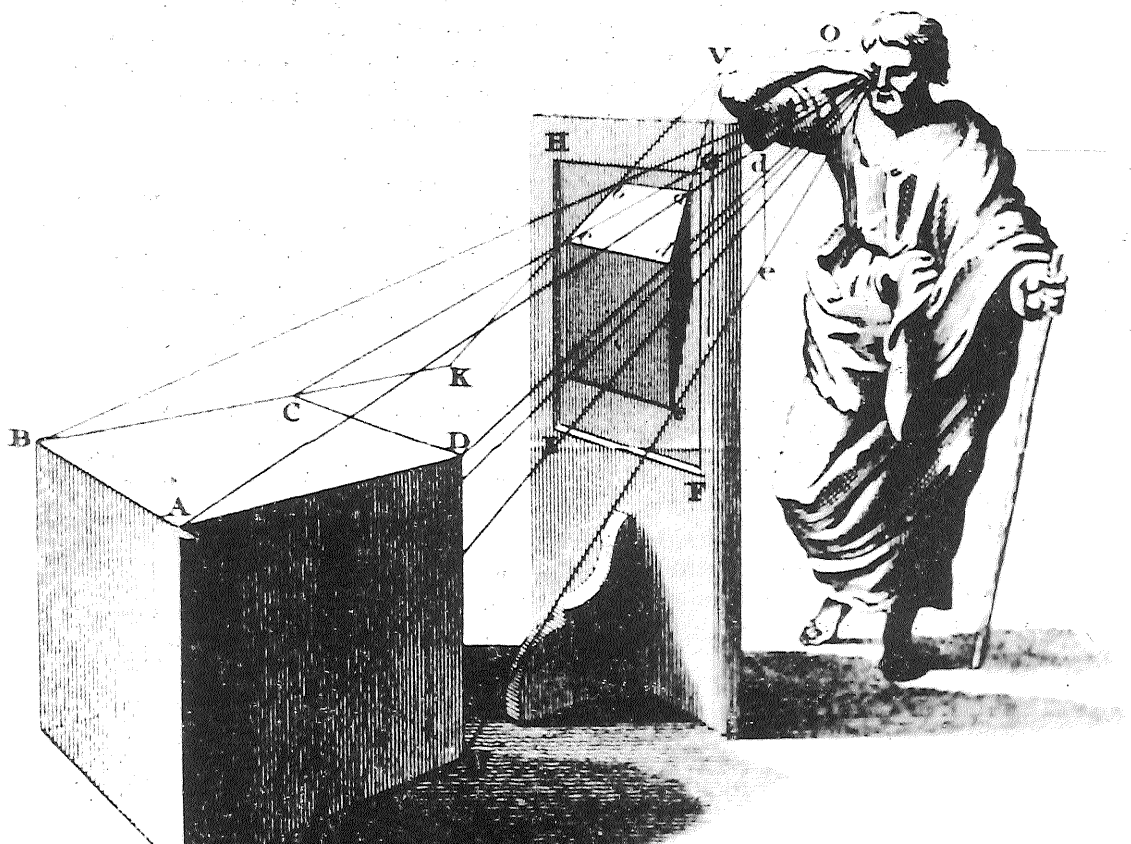

V
O
H
d
e
K
C
B
D
A
F

Ilustración del cono visual de B. Taylor, en *New Principles of Linear Perspective*, 1715. MIT Press.

Mario Bettini: anamorfosis del ojo del cardenal Francesco Colonna, 1642. MIT Press.

Duchamp. O si miramos directamente desde la ventana de Alberti la ilustración del cono visual, de B. Taylor, en *New Principles of linear Perspective*[163] (1715), vemos la figura representada en el propio vidrio. Es una representación de la representación. La realidad se coloca en el cristal, al no representarse sino a sí misma. La consecuencia es hermosa: no sabemos en qué lado estamos, si formamos parte de la naturaleza o del espectador. Por eso es quien mira el que debe completar la obra[164], y ello nos obliga a situarnos. La relación del hombre con la naturaleza queda en suspenso porque no podemos dejar de ver a través de ella. Al fin y al cabo, la palabra *estética* proviene de "sentir"[165].

El Gran Vidrio se acerca en la mente a ese otro vidrio que John Berger ve en el sueño de Durero. Son pequeñas gotas de lluvia que resbalan sobre un cristal, al fondo del cual se ve un paisaje. Pero el texto aclara que son grandísimos goterones, porque es el primer sueño cuantitativo de la historia, las terroríficas gotas tenían dimensión. Como en Duchamp, en este cristal también hay dibujado un sueño: las lágrimas del inconsciente. En la acuarela de Durero, en su precisión, se dibuja por primera vez no lo que llega de fuera a los ojos, sino lo que la mente reproduce en esa cámara donde deben pactar la realidad y lo inconsciente.

Para Lyotard, *El Gran Vidrio* despliega no los hechos del evento, sino las superficies fisiológicas en que éstos quedan registrados. "Lo que el espectador ve en el Vidrio es el ojo e, incluso, el cerebro en el proceso de formar objetos; ve las imágenes de éstos imprimiendo la retina y el cortex de acuerdo con las leyes de (de)formación que son inherentes a cada una y que organizan la pantalla de cristal... El Gran Vidrio, siendo el filme, hace visible las condiciones de impresión que reinan en el interior de la cámara óptica." Como en el dibujo de Durero, lo que hay pintado es la forma que ha tomado el interior del pensamiento al golpear lo real.

Duchamp, que siempre llevaba una tarjeta que rezaba "Oculista de precisión", estaba en realidad obsesionado, como Leonardo, por el modo en que las imágenes llegan al cerebro. En *El Gran Vidrio*, no hay ni arriba ni abajo, ni izquierda ni derecha, las cosas se ven invertidas, como en la cámara oscura. En ese vidrio, las cosas "pierden la consciencia de su posición provisionalmente, para volverlas a encontrar más tarde"[166] y sólo se reconstruyen en el interior del cerebro.

Duchamp está en contra del impresionismo porque se detiene en la retina y no pasa de ahí. Pero *El Gran Vidrio*, yendo más allá de la retina, sólo evoca la transparencia de la visión en sí misma si llega al *desire-in-vision*, es decir, a construir la visión misma en la opacidad de los órganos y en la invisibilidad de lo inconsciente. Es el inconsciente óptico descrito por Rosalind Krauss.

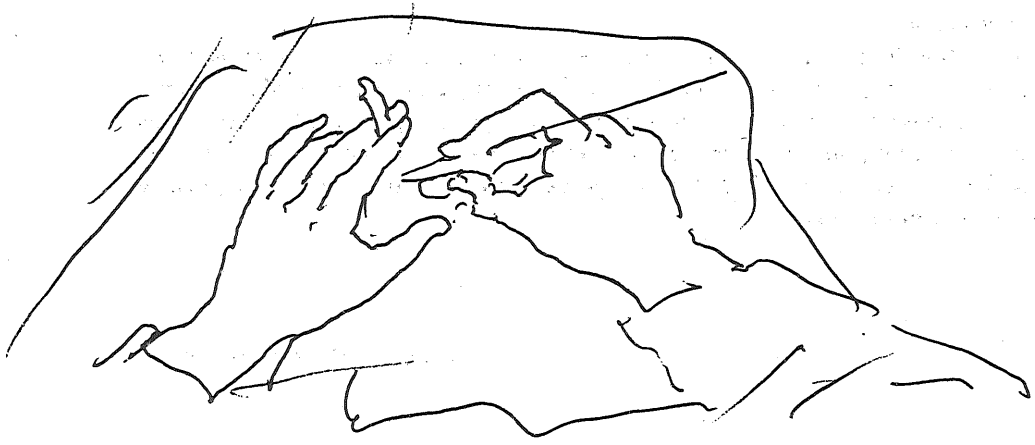
En el fondo, se está introduciendo un nuevo factor: el inconsciente óptico. *El Gran Vidrio* refleja el punto donde se produce el contacto entre el dentro y el afuera, como si la imagen no sólo fuera diversa para cada hombre, sino que sólo lograra recomponerse en el cerebro al sobreponerse la visión exterior y la visión interior. Leonardo no imaginaba que lo exterior se recompone

163. KRAUSS, Rosalind: *Opus cit.*, pág. 109.

164. "El cuadro es, pues, una MÁQUINA DE EMOCIONAR... Todo en el mundo está inmerso en un engranaje y desde este punto de vista, para un artista, que es también un pensador, el péndulo de Galileo no es solamente un peso en el extremo de una cuerda, una botella de agua no es solamente una botella con agua en su interior... Es ese orden de lirismo lo que hay que transmitir; el naturalista copia los objetos que le han emocionado y se sorprende al no transmitir sus emociones, olvidando que esa emoción estaba en él y no en el objeto." OZENFANT/JEANNERET: "Estética y Purismo", *L'Esprit Nouveau*, núm. 15 (1922), en *Acerca del Purismo, Escritos 1918-1926, Opus cit.*, pág. 93.

165. "(..) considero, pues, que la Estética debería acordarse, ante todo, que su nombre viene de que quiere decir *sentir*." RAYNAL, Maurice: "Ozenfant y Jeanneret", *L'Esprit Nouveau*, núm. 7 (1921).

166. "The spangles dazed by this progressive turning imperceptibly lose... their designation of left, right, up, down etc, lose their awareness of position provisionally... they will find it again later."



Alvaro Siza: la plaza de San Marcos en Venecia.

en nuestro pensamiento revistiendo la armadura de lo más propio. La imagen es una recomposición hipotética; la *cosa mentale* de los renacentistas queda atrapada por el deseo, porque los estímulos no vienen sólo de fuera, sino también de dentro (como los colores de Goethe y Leonardo).

Duchamp se siente parte de "una familia que se extiende desde Leonardo hasta Seurat pasando por Vermeer". En él, la *cosa mentale* queda agarrada por los mecanismos del deseo. La percepción de Duchamp es carnal, no conceptual. Aunque, bien pensado, en realidad Duchamp subvierte el principio de la ventana, pero lo hace ejecutando casi la misma acción que Durero: pinta sobre una parrilla. Incluso más, está haciendo literalmente lo que proponía Alberti: ¡Pintar sobre el cristal! "Los pintores deberían entender que, cuando dibujan líneas alrededor de una superficie y rellenan estas superficies con colores, su único objeto es la representación en esta superficie de muchas diferentes formas de superficies, exactamente como si esta superficie que colorean fuera transparente y como el cristal (...)."[167] A Duchamp le gustaba leer los tratados de perspectiva del XVII, y compararse con los artistas del Renacimiento, como ellos, pensaba que "la pintura pura no es interesante en sí misma como fin. Para mí, el objetivo es algo más, es una combinación o, al menos, una expresión a la que sólo la materia gris puede lograr darle forma"[168].

Es un umbral (un espacio donde la materia gris da forma a una combinación) en el que convive una percepción simultánea de lo que hay a ambos lados, sin estar presentes éstos. Y en ambos hay una suspensión del yo, como si uno conociera la ciencia íntima de los intercambios entre lo arbitrario y lo necesario. Una "no sé qué ciencia", que, según Valéry, poseía Leonardo da Vinci. Aunque Leonardo únicamente lograba ver esta especie de disyuntiva en términos de cuerpo y alma, y ésta sólo conseguía separarse del cuerpo con mucho esfuerzo "(...) Y creo que sus lágrimas y dolor no carecen de motivo". En su carta a Leo Ferrero, "Leonardo y los filósofos", de 1929, Valéry reivindicará también a Montaigne: "[Leonardo]... Qué puede haber más notable que la ausencia de su nombre sobre la mesa de los filósofos reconocidos y agrupados como tales por la tradición... Montaigne tampoco figura entre ellos. Un hombre que contestara *No sé* a todas las preguntas de un formulario filosófico, no sería calificado de filósofo. Y sin embargo (...)"[169]. Porque las cosas no pueden ser sabidas en sí mismas y, cuando ha desparecido un parrilla ideológica acomodada más allá del tiempo y el lugar —una verdad ontológica—, sólo son capaces de tomar forma en un momento y en el interior de la propia integridad.

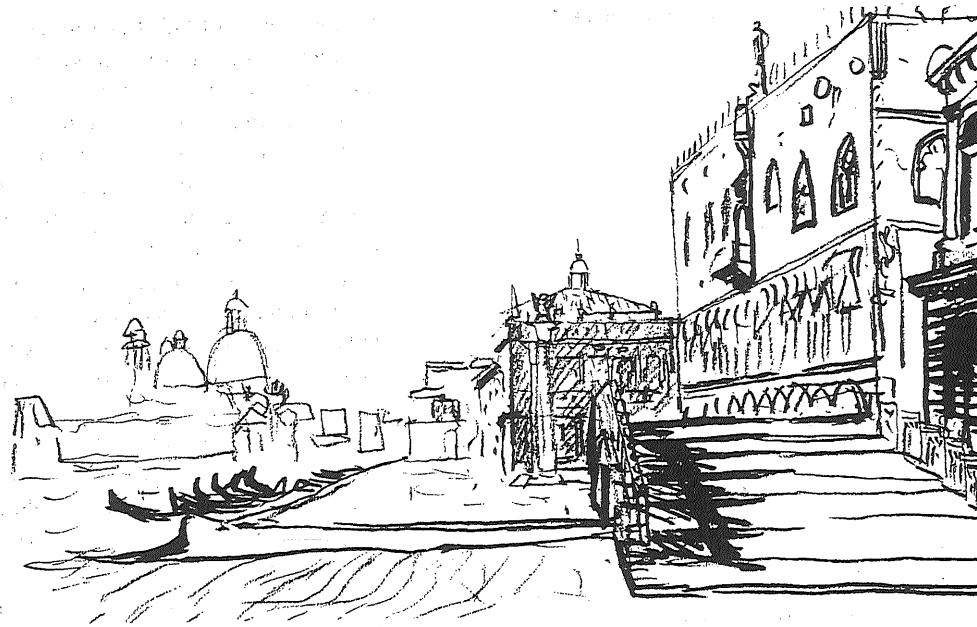
El viaje de Montaigne

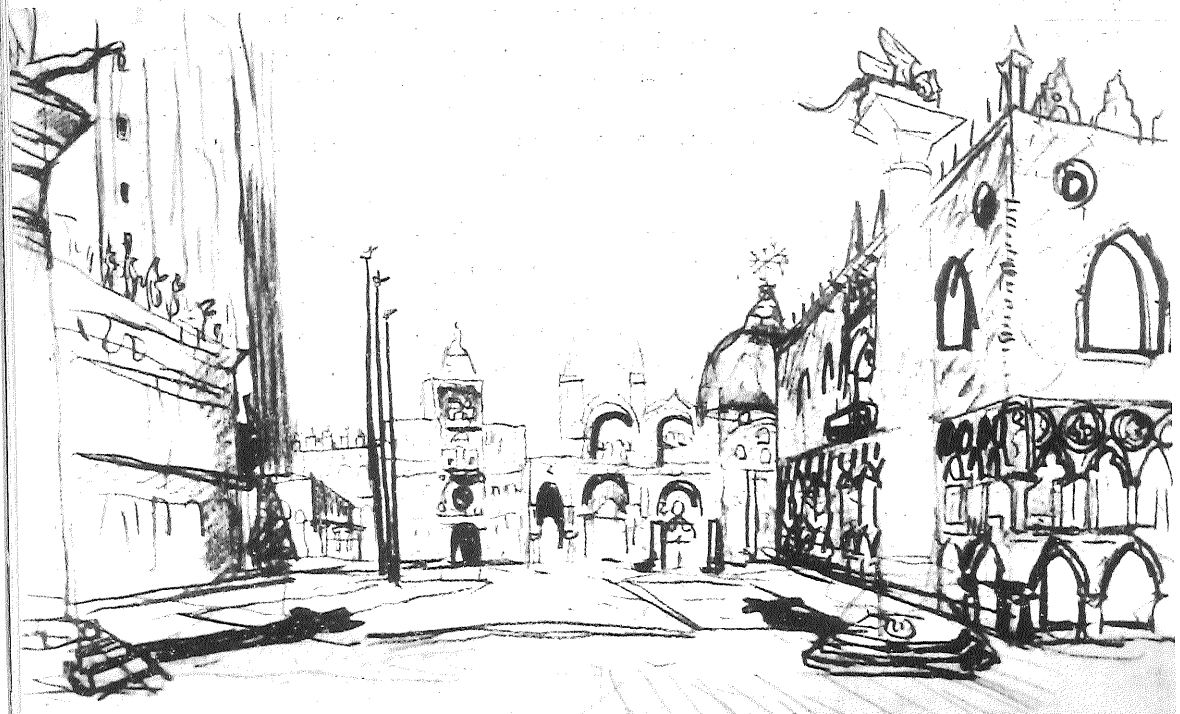
Porque el de Montaigne es un tiempo en que, desaparecida la verdad absoluta, el mundo se convierte en un rastrear, en una descomposición de las partes y en su reunificación hipotética. La aventura del conocimiento es una suerte de viaje por el espacio y el tiempo. No es casual que Montaigne, uno de los primeros viajeros que nos relata su aventura en 1580, sea el primero en dar forma al ensayo, porque el viaje da forma al pensamiento, más aún, el viajar y el pensar se convierten en una misma cosa.

167. ACKERMAN, James: *Distance points*, Massachusetts, MIT Press, 1991, pág. 76.

168. KRAUSS, Rosalind: *The Optical Unconscious*, Massachusetts, MIT Press, 1993.

169. VALÉRY, Paul: *Escritos sobre Leonardo da Vinci*, Madrid, La balsa de la Medusa, 1987, pág. 122.





Louis Kahn: el Palacio de los Dux, Venecia, 1950.
Rick Echelmeyer.

Louis Kahn: la *piazzetta* de San Marcos, Venecia, 1950.
Jan Hochstim.

Cuando en 1571 Michel de Montaigne decide retirarse a su castillo, rodeado de mil libros, el aire es atravesado por una poderosa corriente de recuperación renacentista del estoicismo, que rebusca en la cultura clásica y los nuevos descubrimientos. Montaigne se retira para leer a César, Séneca y Plutarco (quizá este último fue quien primero imaginó los contornos del ensayo). Entre 1580 y 1582 se produce el primer "estrato" de los *Ensayos*. En la última edición, la obra sufre adiciones —él les llama "alargamientos"—. Sobrevolando las descripciones (o las extensas preocupaciones por la salud y los baños), el texto tiene relevancia filosófica porque constituye un testimonio de la evolución del pensamiento; el viajar se convierte en paradigma de texto por la atención que se despliega hacia la particularidad y la fluidez, hacia el *Pasar*, que, para Montaigne, es la característica central de la condición humana. El retrato de costumbres y sociedades conserva la huella del trabajo sobre la idea naciente de subjetividad, que anda errante buscando una forma con la que hacerse visible, un hábito con que vestir su desnudez.

En el viaje conviven distintas lenguas, distintos modos de escritura, casi diríamos distintos autores (la primera parte del diario es redactada por su secretario, y Montaigne redactará parte en francés y parte en italiano). Su malestar ante las costumbres imperantes le empuja al viaje: "Suelo responder a los que me preguntan por la razón de mis viajes: que sé bien de lo que huyo, mas no lo que busco (...) que es mejor cambiar un estado malo por otro incierto". Es la distancia que da el descontento del mundo lo que permita observar. Montaigne no es ya el caballero andante que años atrás Durero retrató agonizante, fuera del mundo.

El viaje comienza en el castillo de Montaigne, el 22 de junio de 1580. El viajero es ya un hombre observador de las costumbres y su diario constituye un auténtico relato de la forma de vida de la época. Tiene "hambre extrema" de ver el mundo, igual que en el trasfondo del ensayo, no hay voluntad de erudición, sino afán de cultura. Montaigne se entretiene en describir con detalle, por ejemplo, el libro de plantas que confecciona Felix Platerus en Basilea, quien desde hace veinte años las va pegando cuidadosamente para estudiarlas[170], sin colorearlas como hacen sus contemporáneos, de modo que aparezcan "tal como son". O se deja fascinar por los árboles convertidos en casas en Schaffousse[171]. Las narraciones de ejecuciones públicas, siempre silenciosas, contrastan con sus posteriores descuartizamientos, tan ruidosos.

Y lamenta no llevar las guías de la época, en particular el libro de Sebastian Münster *Cosmografía Universal*[172], editado en 1568 y del que ya hemos hablado, porque podía advertirle de las cosas raras y notables de cada lugar. Todo le causa admiración y estudia desde las cuestiones religiosas hasta las bromas que se gastan a las mujeres[173]. Al llegar a Trento, empiezan a oír hablar italiano. El diario de viaje no se publicará hasta 1744; a partir de entonces entrará en resonancia con la época de la curiosidad por la geografía y el gusto por la subjetividad.

Su secretario describe el espíritu del viaje: "Estoy convencido de que si él hubiese estado solo con los suyos habría ido más bien a Cracovia[174] o en dirección a Grecia por tierra, antes de tor-

170. "Nous y vismes de singulier la maison d´un medecin nommé Felix Platerus... Entre autres choses, il dresse un livre de simples qui est déjà fort avancé; et au lieu que les autres font peindre les herbes selon leurs couleurs, luy a trouvé l´art de les coller toutes naturelles si proprement sur le papier que les moindres feuilles et fibres y apparoissent comme elles sont (...)." MONTAIGNE, Michel de: *Diario del Viaje en Italia*, Madrid, Debate, 1994, pág. 16.

171. "Des premieres branches, et plus basses, ils se servent à faire le planchier d´une galerie ronde qui a vingt pas de diametre; ces branches, ils les replient contremont et leur font embrasser le rond de cette galerie, et se hausser amont autant qu´elles peuvent. Ils tondent après l´arbre et le gardent de jeter jusques à la hauteur qu´ils veulent donner à cette galerie, qui est environ de dix pieds." *Ibídem*, pág. 27.

172. "M. de Montaigne [está redactando su secretario] trouvoit à dire trois choses en son voyage: l´une qu´il néust mené un cuisinier pour l´instruire de leurs façons et en pouvoir un jour faire voir la preuve chez luy, (...) la tierce, qu´avant faire le voyage, il n´avoit veu les livres qui le pouvoient avertir les choses rares et remerquables de chaque lieu, ou n´avoit un Münster ou quelque autre dans ses coffres." *Ibídem*, pág. 33.

173. "Cependant que les dames sont amusées à voir jouer ce poisson, on ne fait que lascher quelque ressort: soudain toutes ces pointes eslancent de l´eau menue et roide jusques à la teste d´un homme, et remplissent les cotillons des dames et leur cuisses de cette fraischeur." *Ibídem*, pág. 43.

174. ¿Estaría allí Copérnico?

Alvar Aalto con Maire Gullischen y Elissa, Venecia, 1955. The Alvar Aalto Foundation.

La Plaza de San Marcos con palomas, fotografiada por Asplund. Arkitekturmuseet, Estocolmo.

cer hacia Italia; pero el placer que experimentaba visitando países desconocidos le agradaba hasta el punto de que le hacía olvidar la debilidad de su edad y de su salud, pero no podía inculcárselo a nadie de la comitiva, en la que cada uno no pedía sino el retiro. Incluso en los lugares donde solía decir que había pasado una noche inquieta, cuando por la mañana llegaba a recordar que había alguna cosa que ver o una ciudad o una nueva región, se levantaba deseoso y alegre. Nunca le vi jamás ni cansado ni mucho menos quejumbroso de sus dolores, tenía el ánimo, tanto en el camino como en las paradas, tan atento a lo que encontraba y buscando cualquier ocasión para juntarse con los extranjeros que yo creo que esto aliviaba su mal. Cuando uno se quejaba ante él de que dirigía a menudo la comitiva por caminos raros y difíciles, volviendo a veces al sitio o muy cerca del sitio del que se había salido (cosa que hacía cuando recibía el aviso de que había algo digno de verse, o cuando cambiaba de opinión, según las ocasiones), respondía que no iba, por su parte, a ningún lugar distinto de aquel en el que se encontraba, y que no podía ni torcer su camino, puesto que no tenía ningún proyecto más que el de pasearse por lugares desconocidos; y aunque no se le vio volver al mismo camino y ver dos veces el mismo lugar, nunca faltaba a su proyecto inicial. En cuanto a Roma, que era la meta de los demás, él deseaba verla menos que otros lugares, puesto que era algo conocido por todo el mundo y no había lacayo que no le pudiese dar nuevas de Florencia y de Ferrara. Decía también que le parecía asemejarse a aquellos que leen un cuento muy agradable y que tienen miedo de que termine pronto, como ocurre con un buen libro; él mismo experimentaba un placer tan grande en viajar que odiaba la proximidad del lugar en el que debía reposar, y proponía muchos proyectos para viajar a su aire, si podía hacerlo solo"[175].

La reflexividad del texto, las correcciones, los estratos y los ensayos definen una forma de espacio de la razón menor que acaba por construirse como reflexión, a partir de la crítica escéptica de la razón mayor[176]. La razón menor atiende a la textura contextual de los argumentos, de la crítica, y desconfía, al igual que Erasmo y Vives y todo el humanismo, de una reconstrucción sistemática del mundo como en la época se practicaba. Quizá por eso, en Padua, Montaigne mirará "con buenos ojos el rostro del cardenal Bembo", aquel que llevó a Rafael a Villa Adriana y le enseñó a mirar la Antigüedad[177].

Los ensayos construyen la voz de la subjetividad moderna, en ellos salta al primer plano el vínculo entre la forma del texto y la subjetividad. Pero, ¿cómo las cosas devienen formas? A diferencia de la poesía, que recibe del destino su perfil, su forma, en los escritos de los ensayistas la forma se hace destino, principio de destino, una vez que decide la resolución particular de los posibles. Y es esta decisión la que se constituye en la tarea principal de la crítica: el momento crucial del crítico es aquel en que las cosas devienen formas. Para José María Ferrater Mora, "un pensamiento es, ante todo, su forma de expresión". El pensamiento se convierte en un quehacer, una actividad en que la persona se proyecta, se dibuja a sí misma. La percepción es una actividad. Es un viaje en un terreno, en una cartografía, interrumpido por una omnipresente accidentalidad; en él se restaura la vieja injusticia hecha a lo perecedero y a lo inconsciente.

175. "Quand on se plaingnoit à luy de ce qu´il conduisoit souvent la troupe par chemins divers et contrées, (...) il respondoit qu´il n´ alloit, quant à luy, en nul lieu que là où il se trouvoit, et qu´il ne pouvoit faillir ny tordre sa voye, n´ayant nul proyect que de se proumener par des lieux incognus; (...)." MONTAIGNE, Michel de: *Opus cit.*, pág. 60.

176. *Ibídem,* pág. 12.

177. "Il y regarda de bon oeil le visage du Cardinal Bembo qui monstre la douceur de ses moeurs et je ne sçay quoy de la gentillesse de son esprit." *Ibídem,* pág. 65.

Venecia fotografiada por Asplund.
Arkitekturmuseet, Estocolmo.

El viaje, el errar, proviene de ver suspendida la idea de esencia o absoluto por la irrupción de las cosas o la vida. Y es un viaje interrumpido porque la realidad es discontinua: por eso no existe un sistema. Y no hay sistema porque el orden de las cosas es distinto al orden de las ideas. Y eso explica por qué las cosas no cambian cuando las miramos, pero nosotros sí.

Frente a la noción de verdad, hay que pensar las cosas desde el principio, desde el primer paso, con tantas capas como tiene. Con estratos —con alargamientos—. Pensar discontinuamente y encontrar la unidad en las rupturas. No hay un sistema y, por tanto, la integridad no está garantizada por la razón y la verdad, sino por la personal integridad del autor. Más que establecer ecuaciones, correspondencias o simetrías, el ensayo organiza configuraciones o campos de fuerza en los que todas las variaciones posibles y pensadas arbitran la lógica de su relación para recomponer la unidad.

Es un mirar que se desplaza en el ámbito de la sensibilidad: desde el ámbito de la sensación al dominio de la percepción y, finalmente, al terreno de la reflexión, como testimonio de la distancia entre la imagen y la realidad. Ver es, en definitiva, una manera de pensar. El ensayo tiene que conseguir que en un momento se haga presente el infinito orden de lo posible, para después mostrarnos su lejanía desde el sentimiento que nos descubre el sistema de la vida: la relación entre naturaleza y cultura.

La arquitectura también tiene algo de *Cosa mentale*. Se resiste, con toda su fuerza, a retirarse a una superficie retiniana, puramente visual. Una arquitectura así imaginada precipita el proceso, se hace aprehensible escorando el trabajo hacia la búsqueda de la forma de expresión de la idea, hacia el modo en que ésta viene no representada, sino presentada en su existencia, en su forma de ser; igual que las cosas que son tienen además su forma de ser, como las piedras, los peces o los pájaros, todos ellos complejos pero coherentes en sí mismos, a la vez parecidos pero siempre distintos en su estructura, perfiles y forma de relacionarse con el exterior. Existir es un esfuerzo por ser, un esfuerzo por encontrar el modo de ser.

Y en nuestros ojos, la arquitectura más bien parece un objeto, un vidrio donde vemos formarse nuestras imágenes como en el cerebro. Un lugar donde las cosas pierden su posición provisionalmente para encontrarla más tarde, pero no ya afuera, sino en el interior de nuestra mente. Es un lugar, o un tiempo, donde nuestra mente vuelve a colocar cada vez el abrazo enmarañado, áspero, salvaje y fuerte de la naturaleza con nuestras ideas; la arquitectura es un lugar donde las ideas golpean las cosas, donde la luz empuja los objetos, donde las fuerzas provocan un movimiento; hasta entonces —la arquitectura, la luz, las fuerzas— son invisibles.

Por eso la arquitectura nos parece más bien silenciosa. Quizá se trata sólo de unos hilos o unas cuerdas que tienen distinto sonido para cada cual. Por eso no nos interesa hablar de temas, sino de acuerdos y desacuerdos entre las cosas. Parece que así dejamos un espacio para quien discurre

Asplund, un canal reflejando Venecia.
Arkitekturmuseet, Estocolmo.

entre lo construido. Un espacio donde pueda resonar algo común a todos los hombres por encima de su lugar y de su tiempo, aquello que consideramos más humano: que nos sentimos, a la vez, iguales y distintos. Y esa esencial homogeneidad de la especie, que se traba como una urdimbre con la multiplicidad de cada cual, nos parece un espejo donde lo humano se reconoce, un vínculo que acerca a los hombres, que les permite dilatar su ser propio para acercarlo a lo común. Una presencia de lo homogéneo que deja lugar para lo particular. Su actitud de interés por lo diferente genera una forma reflexiva de comprensión de la propia cultura. Y *su esfuerzo por ser* trata de conseguir que se haga presente al mismo tiempo la igualdad y la diversidad del espacio, como rumor personal de la simpatía humana. Tal vez es esto lo que a todos nos emociona del Palacio de los Dux de Venecia, al visitar con la mente el hospital de Venecia de Le Corbusier, al pasear por el Orfelinato de Van Eyck o entre los edificios de Alvar Aalto, gentilmente recostados como hermanos de una misma familia, o al atravesar el área de quietud entre los edificios de *The Economist* de Allison y Peter Smithson, todos a la vez iguales y distintos.

Alvaro Siza: Salzburgo, octubre 1986.

CAPÍTULO X

El ademán geológico

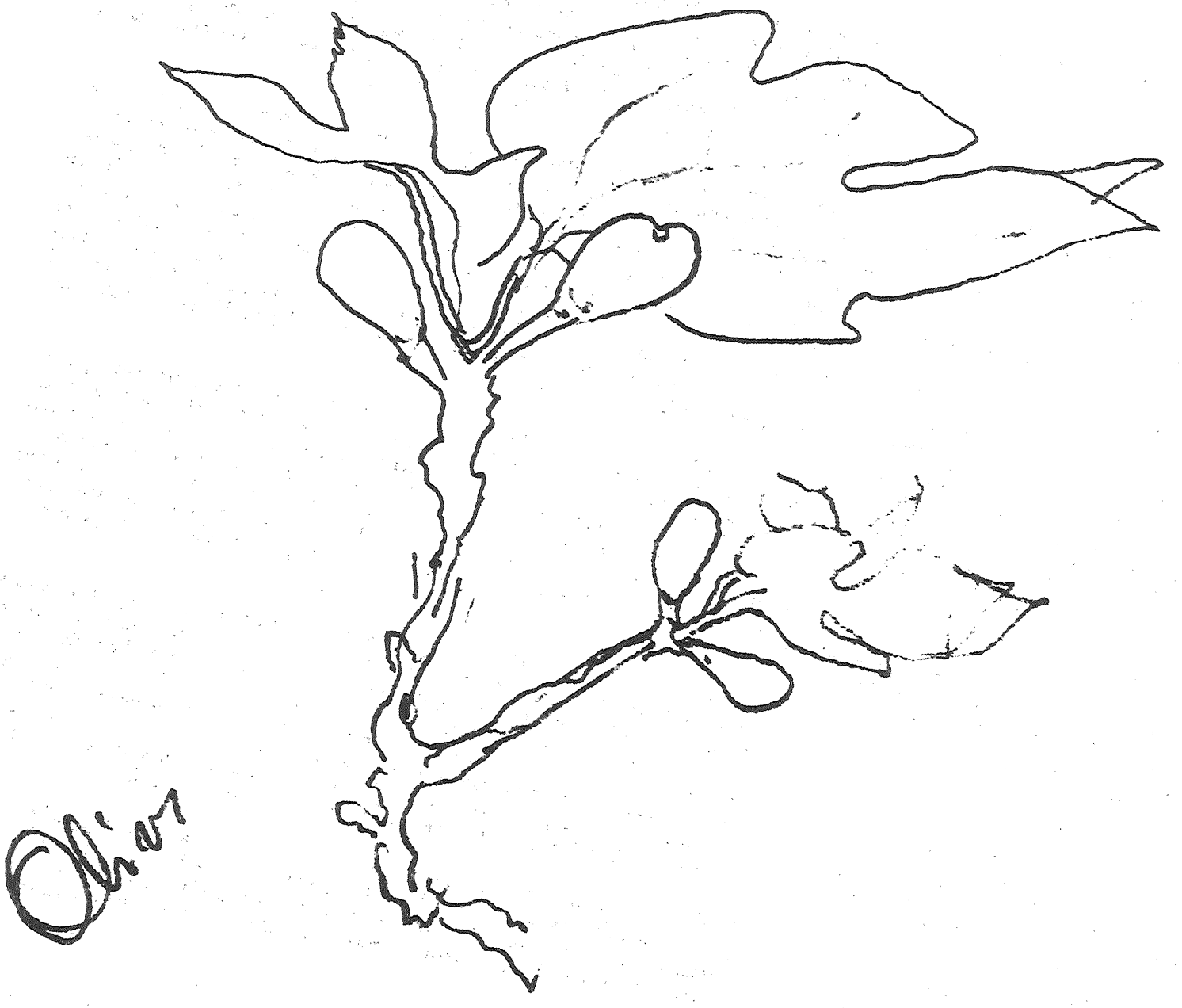
Las artes imitan a la naturaleza, pero no en su forma sino en su *proceder*. Es un ademán geológico, una suerte de mirada; igual que el nadador se siente impulsado por una fuerza extraña cuando se siente agua, o el esquiador cuando las tablas son una parte de su cuerpo. La arquitectura, como la naturaleza, "ama ocultarse" (son palabras de Heráclito), y en ese pudor de la desnudez surge la relación entre el hombre y la naturaleza, cuando se erosionan los límites que distancian la naturaleza del artificio. Siza ha relatado en varias ocasiones sus comienzos de escultor (también Mies fue cantero). Es difícil entender su trabajo sin esa vocación que caracteriza sus obras: modelar, cortar, cincelar lo que *ya existe*. Cómo la construcción se tensa y adquiere vida con la *ligera torsión* que su trabajo impone a la naturaleza. Cómo esa atención a los detalles, expresivos y artesanales al principio, ironías del lenguaje en otras ocasiones, consigue relajar en los puntos críticos las tensiones que esa naturaleza torsionada trasmite a la arquitectura.

Arquitectura desplazada...

Cuando pedí a Siza, a través de un amigo, sus apuntes de viaje, me envió aquel que es tan parecido al de Alvar Aalto, en Delfos. La arquitectura deformada, desplazada, reflexiona sobre el eterno intercambio de la naturaleza tallada de fragmentos del terreno a los que el hombre dio forma, que caen de nuevo al suelo para volver quizá a levantarse más tarde. Unas piedras todavía abocetadas, como la propia modernidad, esperando su figura, expectantes por conocer los perfiles de su sombra, con la cabeza vuelta como los esclavos inacabados de Miguel Ángel.

Cuando las ruinas se fingen naturaleza, y las montañas se disfrazan de arquitectura, uno se encuentra en un terreno inexplorado, como en el interior del cristal que a veces las separa. Según Descartes, había que buscar "unidad entre las obras de la naturaleza y las obras del espíritu del hombre". Ambas *son* la misma cosa, pero *su forma de ser*, que tantas veces se distancia, aquí se comprime. Naturaleza y arquitectura intercambian su modo de expresarse, se prestan sus *ademanes*, intercambian sus *composturas*.

En Alvar Aalto, los edificios parecen animales, pero no sabríamos decir qué animales; sólo animales en sí mismos, aunque no tengan formas de animales. Para Platón y Alberti, "los artistas más expertos entre los antiguos eran de la opinión de que el edificio era como un animal, por lo



Alvar Aalto: Apunte de una higuera, España, 1951.
The Alvar Aalto Foundation.

que en su *formación* deberíamos imitar a la naturaleza". Colin Rowe medita sobre ello, analizando cuán lejano es el mundo de los animales y de las máquinas[178] y hasta qué punto la arquitectura de los últimos años oscila entre esos mundos[179]. El mundo animal, sin embargo, está predeterminado, no como el vegetal, cuya forma está por hacer. Nadie lo ha dicho mejor que Ferlosio, en *Industrias y Andanzas de Alfanhuí*, cuando, al hacer nacer pájaros de los árboles, cada uno adopta una forma, pero todos con cinco alas, como las hojas...

A veces la obra de Aalto tiene el ademán de la naturaleza; más que parecer animales, los edificios se comportan como manadas, más que parecer árboles, tienen la compostura de los bosques; como en Siza, más que tener rostros, miran como los hombres. Posiblemente Aldo van Eyck está pensando en lo mismo cuando dice: "¡Haced una bienvenida de cada puerta y un rostro de cada ventana!"[180]. No dice haced de cada fachada una cara, sino una bienvenida de cada entrar..., no estamos hablando de forma, sino de *comportamiento*, de *formación*, como decía Alberti. Hasta Walter Gropius verá la arquitectura moderna como un árbol, eso sí, no las ramas de un viejo árbol, sino "un nuevo árbol, creciendo desde sus propias raíces"[181]; en Ahmedabad, Kahn iluminará la biblioteca con árboles-lámpara, porque el conocimiento es luz. Y para Wright, el secreto estará en el entretejerse de la carne y el esqueleto[182].

Quizá Le Corbusier no habla de otra cosa, cuando piensa en el hombre como un animal geométrico: "[El hombre] ha vuelto a encontrar, mediante la práctica intensiva de la geometría, lo que, en lo más recóndito de él, es lo más específicamente humano. El hombre es un animal geométrico"[183]. Para Le Corbusier, la naturaleza es bella en su cercanía, cuando nos vemos reflejados en ella; no cuando nosotros nos acercamos, sino cuando *ella* se avecina: "(...) la naturaleza cuando es bella, no lo es sino por relación al arte: la naturaleza bella no es bella sino porque imita fortuitamente y por azar los dispositivos geométricos que provocan al animal geométrico que nosostros somos"[184].

Hay momentos, también, en que la obra de Siza recuerda esa arquitectura *desplazada*, escasamente deformada; como si sus construcciones fueran una arquitectura de siempre vista con otros ojos, con una mirada que es capaz de distorsionar el espacio clásico, de dramatizarlo. Casi como el camino que hay entre una figura de Brueghel y un retrato de Picasso, cuando lo que cambia no es la figura humana, sino el sentimiento de quien la percibe; un modo de aprehender la realidad capaz de, por decirlo pronto, dibujar un ojo que no está *en su sitio* pero que, precisamente por ello, es más que un ojo, porque adquiere un carácter más universal por ser extremadamente específico. Aunque no haya ojos dibujados, el rostro parece mirarnos.

Igual que las figuras humanas sufren deformaciones en la historia de la pintura, casi igual desplazamiento sufren las habitaciones y las ventanas, los planos de fachada y las luces que por ellas entran. A veces los espacios se dejan distorsionar por todo lo que los rodea, entendiendo que estamos hablando no sólo del contexto material, sino también de aquellas líneas que, trazadas en

178. "For Alberti, deriving From Plato, a building is an animal and, deriving from Aristotle, a building is a mimetic performance 'The most expert artists among the ancients', says Alberti, 'were of the opinion, that and edifice was like an animal, so that in the formation of it we ought to imitate nature... So how remote is the world as animal from the world as machine." ROWE, Colin: *The architecture of good intentions. Towards a possible retrospect,* Gran Bretaña, Academy Editions, 1994.

179. "To Conclude: if one takes the Schroeder house (or a Van Doesburg axonometric) and brings it into collision with the plan of a Typical Chicago office building. (Or Le Corbusiers Maison Dom-ino), if one takes these two proponents, respectively of the mechanicist and organicist traditions, one has a recipe for so-called progressive architecture as it has been propounded for almost the last sixty years... and if, like a great chef, you want to make this little piece of cooking just slightly more sophisticated, you add to it shreddings of Neo-Classicism and presentations of vertical surface. Meanwhile, what about the sublime, provocative of so much?" ROWE, Colin: *Opus cit.*, pág. 130.

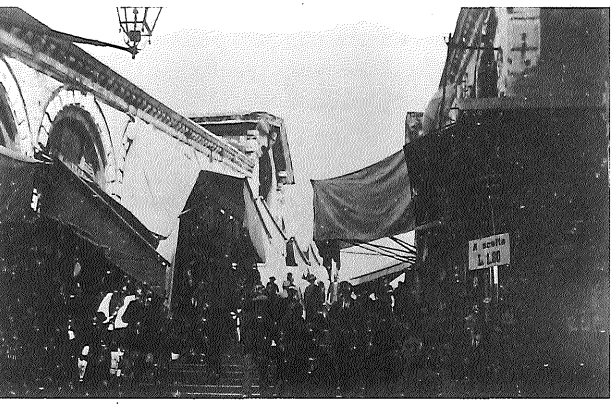
180. VAN EYCK, Aldo: *La devaluación de antónimos abstractos*, XXXX, 1962.

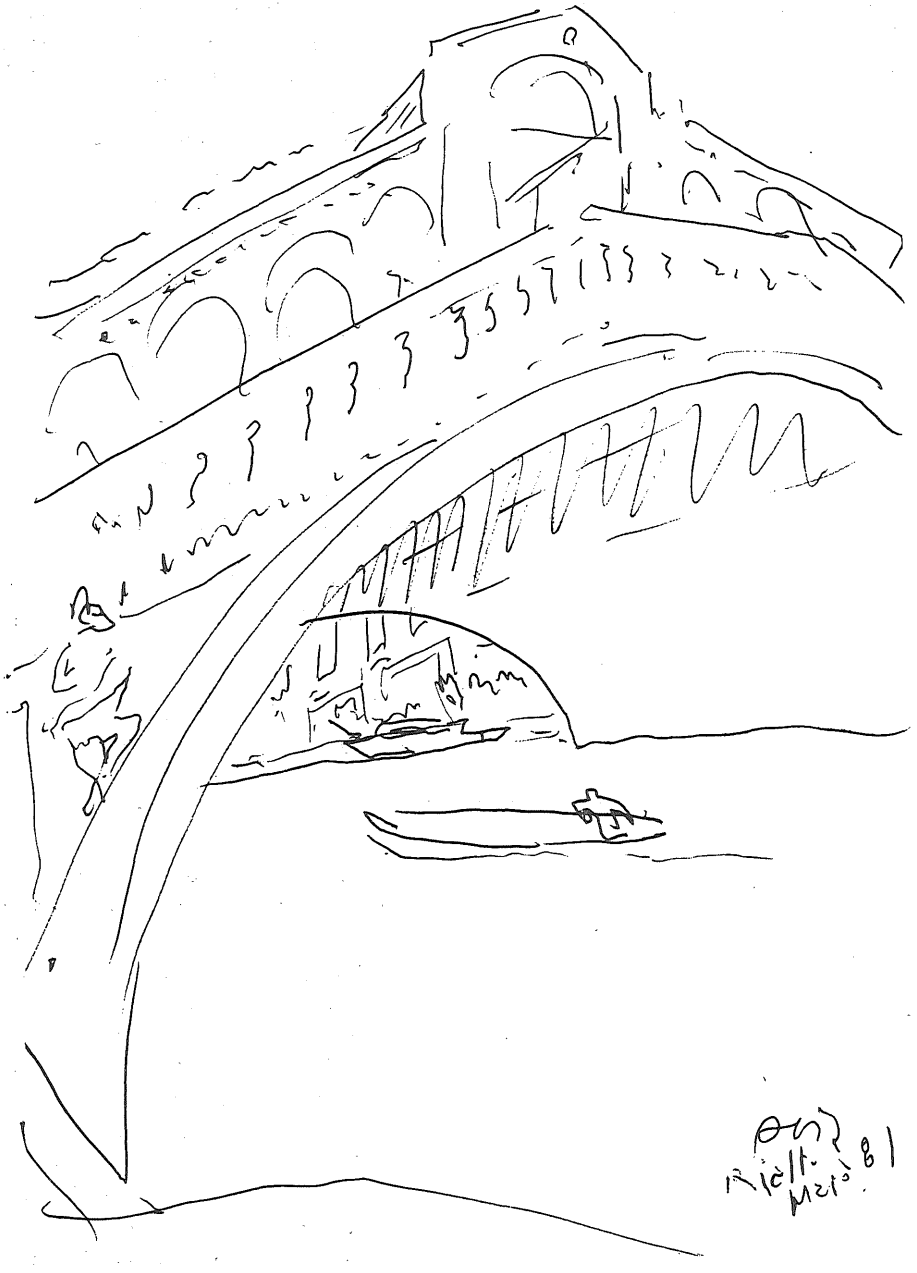
181. "Modern architecture is not a few branches of an old tree- it is new growth coming right from the roots.Just how, why, where and fron whom did Walter Gropius pick up this metaphor of the tree, this botanical or biological analogy also so crucial for Frank Lloyd Wright? And just how did eighteenth-century fantasies of mechanism become so strangely fused with, mostly, nineteenth-century fantasies of organism?" ROWE, Colin: *Opus cit.*

182. "To conclude with a quotation from Wright himself: Plasticity may be seen in the expressive flesh covering the skeleton as contrasted with the articulation of the skeleton itself. In my work the idea of plasticity may now be seen as the element of continuity." ROWE, Colin: *Ibídem.*

183. OZENFANT/JEANNERET: "Formación de la óptica moderna", *L'Esprit Nouveau* , núm. 21 (1924), en*: Acerca del Purismo, Escritos 1918-1926, Opus cit.*, pág. 147.

184. *Ídem*: "La naturaleza, factor n" y "Naturaleza y creación", *L'Esprit Nouveau* , núm. 19 (1923), en *ibídem*, pág. 116.





Asplund: El puente de Rialto, Venecia, 1914.
Arkitekturmuseet, Estocolmo.

Alvaro Siza: El puente de Rialto, Venecia, 1981.

los dibujos de viajes, vuelven a aparecer, de las palabras y los ruidos que se estrellan contra las cosas, de la memoria, de los instrumentos. Una arquitectura que mira, sobre todo, a la naturaleza y a los hombres, en un mundo en el que la porosidad en la percepción, educada por la cultura pop, ha ganado terreno. La arquitectura se deja empujar por los movimientos de la tierra, se pliega a las corrientes de agua, tuerce su cabeza como la gira un león sentado, se deja arañar la piel con el viento, levanta una mano para protegerse del sol; es un ademán geológico, que trasciende la atención al lugar como terreno particular y lo considera un fragmento del vivir, indeciso sobre su próximo movimiento.

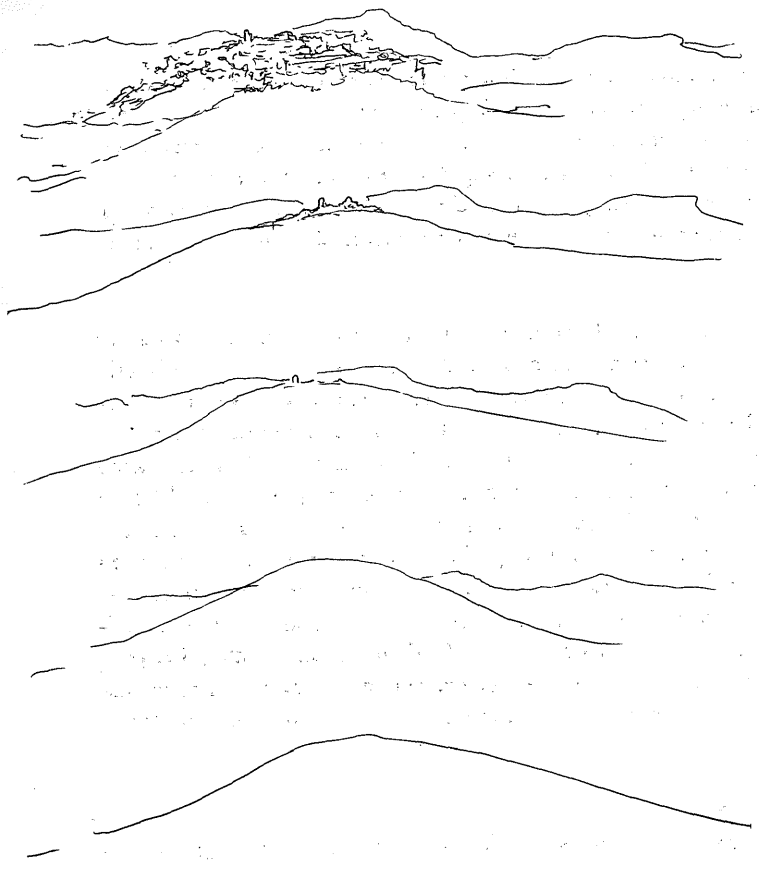
Por una naturaleza...

Todavía, una vez al año, Venecia sale con sus góndolas y arroja el anillo que recuerda sus esponsales con la mar. Pero es aún más hermoso cuando, empujada por la marea, el agua desliza sus dedos a través de las perforaciones del pavimento, devuelve el gesto y la plaza de San Marcos se llena de una fina capa de agua, como esas dos partes de la moneda que los amantes juntan de tanto en tanto, como la tabilla partida de la amistad de los romanos, como las dos caras del arte, como los dos lados del cristal. La simetría, en Venecia, la pone el agua; Palladio, que era de Fermaterra, quizá no lo entendió.

Tal vez por ello Venecia es una imagen poderosa de ese forcejeo entre la naturaleza y el artificio. Y Siza no dibujará el catálogo de capiteles del Palacio de los Dux, como hace Viollet-le-Duc. Evitará el bullicio de la parte alta del puente de Rialto que retrató Asplund o las hermosas imágenes de la enorme bandera tricolor velando las cúpulas de San Marcos, que tanto fascinaron a Kahn. Dibujará el puente desde abajo, con el agua discurriendo mansamente y un solitario bote dejándose llevar. Un forcejeo en el que se dejan invadir mutuamente lo natural y lo construido. Una góndola deslizándose, en la que las superficies del agua y de la madera que se abrazan no pueden entenderse por separado, se presionan mutuamente.

Siza tampoco sabe lo que busca en su viajes, como Montaigne, como Aalto; prefiere deambular, sin rumbo fijo. Ha dejado escrito en sus notas sobre los dibujos de viaje:

> "Ningún dibujo me da tanto placer como estos apuntes de viaje. Viajar, individual o colectivamente, es una prueba de fuego. Cada uno de nosotros deja atrás, al partir, un saco lleno de preocupaciones, odios, cansancio, tedio, prejuicios...
> Viajeros íntimos o desconocidos se dividen en dos tipos: admirables o insoportables.
> Un buen amigo sufre verdaderamente porque el mundo es grande. Jamás podría permitirse —dice— repetir una visita; se marcha nervioso, crispado, saliéndosele los ojos de sus órbitas.
> Pero yo prefiero sacrificar muchas cosas, ver apenas lo que me atrae inmediatamente, deambular, sin mapa y con una absurda sensación de descubridor.
> ¿Habrá algo mejor que sentarse en una explanada, en Roma, al caer la tarde, experimentando el anonimato y una bebida de exquisito color —monumentos y monumentos por ver— mientras la pereza



Alvaro Siza: El acercamiento a Salemi, Sicilia, 1980.

Alvaro Siza: Salemi, Sicilia, 1980.

te invade dulcemente? De repente, el lápiz o el bic comienzan a fijar imágenes, rostros en primer plano, perfiles desenfocados o luminosos pormenores, las manos que dibujan.
Trazos primero tímidos, rígidos, poco precisos, luego obstinadamente analíticos, por instantes vertiginosamente definitivos, libres hasta la embriaguez, después fatigados y gradualmente irrelevantes.
En el intervalo de un verdadero viaje, los ojos, y a través de ellos la mente, ganan insospechadas capacidades. Aprendemos desmedidamente y lo que aprendemos reaparece disuelto en las líneas que después trazamos"[185].

Los dibujos del acercamiento a Salemi, cuando la ciudad aparece desde arriba torsionada por una tierra poderosa, entrelazados una vez más lo construido y la naturaleza, o aquella otra misteriosa secuencia en la que, casi sin saber cómo, la línea del terreno se va deformando como una barriga de parturienta hasta dejar aparecer la ciudad, evocan de una manera muy expresiva el hacer arquitectura de Siza. Una lenta transformación de la naturaleza, una lenta transformación de lo arquitectónico, paso a paso dejándose impregnar por el aire del sitio hasta que se abre paso esa síntesis tan ambicionada de una gran abstracción y, al tiempo, una gran materialidad. Como si naturaleza y arquitectura pudieran lentamente transformarse en geometría expectante hecha tan sólo con pedazos de materia, que guardan sus secretos para quien se los pregunta. Y a veces parece como si la construcción materializara las fuerzas invisibles de un lugar o, mejor aún, las fuerzas invisibles de la *idea* de un lugar. Por ello, Siza puede empezar a dibujar un proyecto "en el momento en que contesta al teléfono", sin haber visto todavía el terreno; imagina cómo se comporta la naturaleza, sin dejarse atrapar al principio por lo particular.

Segunda naturaleza, segunda espontaneidad

Siza llega a la Villa Saboya en enero de 1988; abre su cuaderno, dibuja una *chaise-longue* con las huellas de unos pies —también la montaña adquiere la forma de quien en ella se recuesta— y escribe. Es curioso que, al final del texto, diga que "evoca salud, juventud, alegría", como hablaba Le Corbusier de Brueghel. "Misteriosamente existe calma, hecha de saturación de tensiones." Hablar de los demás es también hablar de sí mismo.

"El encanto de visitar la Villa Saboya viene del encuentro con una especie de ingenuidad, y con una constante transformación de cada idea: con una constante invención. (...)
La expresión directa, a veces grosera, del detalle nada tiene de poco elaborada o primitiva; se trata de una segunda espontaneidad, laboriosamente conquistada y al tiempo inesperadamente encontrada, del ejercicio, acelerado hasta el sincretismo, de la hipótesis y la crítica, de la aproximación a lo esencial. (...)
La búsqueda no es siempre paciente (...)
En el interior, la estructura se desdobla, de modo que encuadra la puerta y el recorrido de entrada, indicado por la rampa de dos tramos.
Este encuadre está reforzado con una inimaginable economía: una pared, equilibrada en el lado opuesto por una mesa fija y un lavabo de serie: dos luces colocadas simétricamente a cada lado de la puerta.

185. "Esquissos de Viagem: Nenhum desenho me dá tanto prazer como estes: desenhos de viagem.
Viajar é prova de fogo, individual ou colectivamente.
Cada um de nós esquece à partida um saco cheio de preocupações, aborrecimientos, stress, tédio, preconceitos.
Simultâneamente perdemos um mundo de pequenas comodidades e os encantos perversos da rotina.
Viajantes íntimos ou desconhecidos dividem-se em dois tipos: admiráveis ou insuportáveis.
Um bom amigo sofre verdadeiramente porque o Mundo é grande. Jamais poderá permitir-se
-diz- repetir uma visita; abala nervoso, crispado, olhos a saltar das órbitas.
Por mim gosto de sacrificar muita coisa, de ver apenas o que imediatamente me atrai, de passear ao acaso, sem mapa e com uma absurda sensação de descobridor.
Haverá melhor do que sentar numa esplanada, em Roma, ao fim da tarde, experimentando o anonimato e uma bebida de cor esquisita -monumentos e monumentos por ver— a preguiça avançando docemente?
De súbito o lápis ou a bic começam a fixar imagens, rostos em primeiro plano, perfis esbatidos ou luminosos pormenores, as mãos que os desenhan.
Riscos primeiro tímidos, presos, pouco precisos, logo obstinadamente analíticos, por instantes vertiginosamente definitivos, libertos até à embriaguez; depois fatigados e gradualmente irrelevantes.
Num intervalo de verdadeira Viagem os olhos, e por eles a mente, ganham insuspeita capacidade.Aprendemos desmedidamente; o que aprendemos reaparece, dissolvido nos riscos que depois traçamos.
Boston, Abril de 1988".
Extraído del libro: Eduardo Souto de Moura y otros: *Alvaro Siza. Esquissos de Viagem/Travel Sketches,* Oporto, Documentos de Arquitectura, 1988. Una traducción al catalán puede leerse en: SIZA, Alvaro: *Escrits* (ed. carles Muro) Barcelona, Edicions Universitat Politècnica de Catalunya, 1994.

Alvaro Siza: Poissy, Villa Saboya, 1988.

Alvaro Siza: La Piazza del Campo, Siena.

Este orden simple es después constantemente desmontado: escala escultural, abertura triangular sobre el patio, asimetría propia de rampa, luz, torsiones de las paredes.
El segundo piso se desenvuelve alrededor de un patio que lo ilumina en condiciones ideales. La asimetría está controlada por la rampa axial, que se repite exteriormente hasta la cubierta: la violencia del recorrido está ahí contenida por las suntuosas curvas de los muros, como en un abrazo.
Misteriosamente existe calma, hecha por saturación de tensiones. El largo desarrollo de la sala común domina multiplicadas diagonales, reflejadas en el pavimento de mosaico del atrio: el recorrido a través del cuarto principal —otra U— proporciona una sensación de profundidad, como en una vieja casa; y de nuevo libera la vista del patio y el claro.
Cada elemento tiene una vida autónoma, de repente se desenfoca, como sucede en una ciudad que recorremos todos los días. El encuentro entre los elementos no es absolutamente perfecto. Los rodapiés dudan delante de los obstáculos, o las tuberías del agua; falta en las molduras de las puertas, en las curvas de la escalera y en las paredes del baño un control indiscutible. Nada es sistemático. Hay errores evidentes de diseño y de las manos que lo ejecutan, se cruzan las mutuas indecisiones; cada yerro genera poesía, al enseñar a transformar.
Lo que impresiona en este Le Corbusier, y recorre al final toda su obra escrita o dibujada, es la desconcertante renuncia de lo ya afirmado, una especie de candidez, una inquietud que la capacidad de análisis y de síntesis y las convicciones no destruyen, una cierta inseguridad, un repudio de la autosuficiencia, bajo una aparente arrogancia.
El abrazo a un operario ante la supuesta imperfección de una pared.
(...) Su continua degradación refleja la imposibilidad de mantener ese encantado equilibrio, pero también la de no buscarlo. No sabemos qué Dioses la habitan. Como en un templo japonés, es rehecha antes de que se pudra. Evoca salud, juventud, alegría, higiene, boxeo —el noble arte— dorada sobre el blanco—. La habita una búsqueda infatigable e interminable, tapetes de Chandigarh dibujados en un avión, esculturas modeladas por correspondencia, retratos de Joséphine —una sonrisa de Eva en el Paraíso—."[186]

Bir... Per...

Recostado en la amable curva de la pequeña isla, uno puede repasar con tranquilidad los dibujos de Siza. No sabría decir si la palabras ver y beber (*voire et boire, vedere e bere...*) tienen algo más que un sonido cercano. Pero sí existen muchas asociaciones entre esos dos actos, sobre todo, en la Antigüedad, cuando las piezas del rompecabezas no eran muchas; es una asociación que evoca, por ejemplo, Plinio: "La mente es el verdadero instrumento de la visión y la observación, y los ojos sirven como una especie de *vasija* que recibe y transmite la porción visible de la conciencia". La idea de que el cuerpo es "un vaso" en el que está depositada el alma era apreciada por los estoicos, aquellos filósofos que daban vueltas y vueltas a la Stoa ateniense, y que Adriano recogió en esta villa tiburtina. También está presente en las primeras ilustraciones de Descartes, o en los dibujos de Kepler, en los que el ojo aparece en vertical, como las vasijas romanas que dibujaba Piranesi, con la visión cayendo como cae el agua. En cierto modo, la visión es también un proceso de respiración; ya lo dijo Van Eyck: "La imagen de la respiración

186. "A Ville Savoye revisitada", en SIZA, Alvaro: *Escrits* (ed. Carles Muro), Barcelona, Ediciones UPC, 1994.

Alvaro Siza: Roma, 1980.

Alvaro Siza: Villa Adriana, 1980.

ejemplifica mi concepto de los *fenómenos gemelos*; no podemos respirar sólo en una dirección, ni sólo hacia dentro ni sólo hacia fuera"[187].

El dibujo de Siza de los foros me gusta porque tiene esa presencia del beber, del respirar y del dibujar, los tres a la misma altura. Lo atractivo de él es la inclusión de la temporalidad. Por ejemplo, miremos por un instante la botella de cerveza, está medio vacía (o medio llena), pero es ineludible pensar que estuvo llena, y eso quiere decir que nosotros vemos más de lo que vemos, vemos otro momento del que está dibujado. En cierto modo evoca esa distancia del tiempo que poseen las ruinas.

Esta extensión temporal, que anticipa el futuro o evoca el pasado, es una de esas discusiones que también sobreviven al paso de los años y de los siglos. Pero ahora nos interesa ponerla en relación con esas pinturas, en las que las escenas aparecen en dos o más momentos. No se trata de una visión contemporánea de la misma figura en varios momentos, como, por ejemplo, a la manera de Giotto, sino cuando aparecen varios momentos sin estar presentes; es decir, ocurre una acción y los que están presentes no la miran, sino que se miran entre sí, porque están vistos justo un momento antes o apenas un instante después. El dibujo, pues, se adentra en el interior del tiempo y deja un pequeño espacio para el espectador.

Así que la botella, de cristal, tiene unas letras BIR... PER... Es como la caja de ruido secreto de Duchamp, en la que hay algunas letras, y otras faltan, envolviendo una piececita que, aunque nadie sabe qué es, suena; la naturaleza no es muy distinta de esa cajita. Pero aquí podemos imaginar el texto completo, seguro: *Birra Peroni*. Sin embargo, las palabras están escritas para ser vistas *desde el otro lado, a través del cristal*. Paradójicamente, el texto nos impide ver el resto, necesitamos de una cierta concentración; es decir, o miro a la botella o miro a las ruinas o miro a la mano. Pero para *leer* el dibujo, hay que hacerlo desde el otro lado del cristal, justo donde están sus manos, cortadas de un tajo.

Ahora voy recorriendo los sitios desde donde dibuja Siza, en Villa Adriana, y miro su mirar. Para ello hay que *traspasar* el umbral, atravesar el muro y, ya en el interior, demorarse entre las ruinas. Y ese traspasar el umbral es lo que ahora nos interesa, pues hablaremos no tanto de cómo podría mirar Siza, sino más bien desde dónde. Así que debemos volver, por última vez, a la ventana de Alberti y al espejo de Leonardo. En 1864, Emile Zola, en una carta a un amigo, alude a la famosa ventana y describe así la representación: "una ventana abierta a la creación: hay, dentro del marco de la ventana, algo así como una pantalla transparente, a través de la cual uno ve los objetos, más o menos deformados, sometidos a cambios más o menos perceptibles en sus líneas y sus colores. Estos cambios corresponden a la naturaleza de la pantalla".

Para Zola, la representación ya no depende sólo del objeto que se ha de representar, sino también del temperamento de quien ve, y nos describe una pantalla clásica como una fina

187. VAN EYCK, Aldo: "*Right-Size*".

Berlin
Nov 81
Regan

Hour
Jean Pau
Berlin Nov. 81

Alvaro Siza: Vevey, apunte en la casa de la madre de Le Corbusier, 1981.

Alvaro Siza: Vevey, apunte en la casa de Ulli Böhme, 1981.

lámina de tiza, de una blancura lechosa, con sus imágenes nítidas y negras. La pantalla romántica permite ser atravesada por todos los colores, con grandes puntos de luz y sombra, como un espejo sin su plancha posterior. La pantalla realista pretendía ser un simple cristal, muy fino y muy claro, tan perfectamente transparente que las imágenes lo atraviesan y después se reproducen a sí mismas en toda su realidad. Pero incluso el pequeño grosor refractaba: una refracción que era como un delgado polvo gris sobre la superficie, que perturbaba la pulcritud[188].

Por eso cuando vemos a Siza traspasar el plano de la Villa Adriana entendemos esas manos que aparecen siempre en sus dibujos. Las manos de Siza han atravesado la pantalla, están tras el cristal y, de algún modo, forman así parte también del mundo que le rodea. Las manos de Siza atraviesan el cristal para apoderarse de la compostura de la naturaleza, del ademán geológico. Sus manos, pues, están del otro lado del cristal, mientras la mente queda atrapada en éste, como si el pensamiento sólo pudiera dar forma a las cosas, dibujar sus perfiles y sombras en el dominio de la naturaleza. Son brazos que, atravesados por el cristal, gritan el deseo de acercar las cosas y sus ideas o, mejor aún, los acuerdos y desacuerdos entre las cosas y las ideas. En ese momento la arquitectura se parece a esa tablilla rota que entregaban los griegos, el *sumbolon:* el signo de reconocimiento que designa a las dos partes separadas de un mismo objeto quebrado, y que permitía a los que se reunían —la naturaleza y la arquitectura ahora— *reconocerse.*

Los apuntes de Siza no son como esos dibujos de Schiele, tan dramáticos y en los que siempre se amputan los pies a las figuras humanas, como si el hombre, incapaz de pisar tierra firme, se sintiera desarraigado de un mundo que considera ajeno. (Recuerdo una exposición de Schiele, en Viena, en la que no encontré ningún pie.) Muy al contrario, en sus bocetos, las manos y a veces los pies son cortados dolorosamente por el cristal del plano del cuadro, atraviesan esa superficie transparente que separaba la naturaleza de su percepción y amasan la tierra, tocan los objetos, acarician las piedras abrazando la realidad, fecundándola, modificándola entre los dedos. Y esa tarea, tan admirable y tan difícil, nos recuerda ese dulce sufrimiento sin el cual la arquitectura no es posible.

Unos cuantos dibujos, algún apunte misterioso y las vistas de una pequeña maqueta explican la propuesta teórica de Alvaro Siza para un Madrid imaginado. Son dos piezas alargadas, que nacen de la tierra y se descuelgan desde la ciudad hacia el parque del Oeste. Una es rectangular, y la distancia entre el suelo y el techo se va ensanchando, como aquel famoso cono visual euclidiano; tras sortear una serie de pilares centrados, se llega a una abertura por donde se ve, al fondo, el *Guernica* de Picasso. La otra pieza es sinuosa, y sólo al final se descubre la escultura *Mujer embarazada*, también de Picasso. Nos gusta ignorar por qué Siza habrá escogido esas dos piezas para la construcción dibujada. Los espacios son dos hermosos brazos cortados que se estiran sobre la tierra, la abrazan, la fecundan.

188. Anthony Vidler añadirá a esta pequeña historia la pantalla moderna, el gran cristal de Duchamp, con la noción de *retard:* el cristal que levantaba y cultivaba polvo, y que no era sino un medio para asegurar que el objeto en cuestión ha dejado de ser considerado como una pintura; en definitiva, hacer evidente que es el espectador quien hace el cuadro.


Hotel Mediterranée
82

Alvaro Siza: Argentina, hotel Mediterráneo, 1982.

Por un escondido recodo lateral se pasa detrás del objeto, detrás de la representación, o la presentación, de la realidad. Ambos recodos se contemplan, como pulgares impacientes que dejan más allá las manos que se abren al terreno y a las vistas. Una vez más, el plano del cuadro siega las manos del arquitecto, y detrás de las figuras humanas, de esos cuerpos deformados, distorsionados, ligeramente desplazados —el *Guernica* por el horror y la *Mujer embarazada* por el amor—, vuelve a aparecer la naturaleza, reflejada en los ojos del espectador. Quizá las ideas —y las cosas— son tan sólo las sombras de las pasiones.

Asplund en la Piazza d'Oro de Villa Adriana. Arkitekturmuseet, Estocolmo.

CAPÍTULO XI

La conciencia intelectual de la materia

Otra mañana en Villa Adriana

Aquí sentados, en la vereda del camino, mientras leemos sus escritos como si estuviéramos a mediados del siglo XV, podemos imaginar a Pío II Piccolomini paseando por una Villa Adriana en ruinas: "Quedan todavía las bóvedas sublimes y grandiosas de los templos, se ven las columnas de los peristilos y de los pórticos sublimes, los vestigios de las piscinas y los lavaderos, donde un fragmento desviado del Aniene refrescó un día los ardores estivales. La vetustez deformó todas las cosas..., las espinas han crecido donde los tribunos se sentaron, y las serpientes habitan las habitaciones de las reinas; así de caduca es la naturaleza de lo mortal"[189].

A la Villa Adriana se llega por la antigua Via Tiburtina, que atraviesa el Aniene en Ponte Lucano, cerca del Mausoleo de los Plauzii. Un tanto más allá, se desvía el acceso a la Villa, una vía que medio seguimos hoy, empedrada con grandes piezas de lava basáltica, durante un poco más de cien metros, hasta llegar al muro del Pecile.

Si se vuelve entonces la vista atrás, ya desde lo alto, y se dejan pasar cien años, se llega a escuchar la comitiva de Michel de Montaigne volviendo de Tívoli, pisando estas mismas losas basálticas mientras escribe: "Partí al día siguiente después de comer, y pasé por la gran ruina que hay a la derecha del camino de vuelta, que dicen que abarca seis millas y que es una ciudad, y que afirman que es el Praedium de Adriano el emperador"[190]. Reflejadas en sus pupilas quedan unas pocas ruinas de las antiguas construcciones. La vegetación lo cubría todo y habían sido expoliadas las esculturas para las villas vecinas; Montaigne las llegó a ver, el día anterior, en la cercana villa del cardenal Ippolito II d´Este en Tívoli[191], donde habían sido colocadas por Pirro Ligorio, el arquitecto que excavaba Villa Adriana para adornar (con las *anticaglie* que descubriera) los jardines del Cardenal.

Quizá Montaigne (desde aquí no se llega a ver) lleva consigo los textos de Plutarco que tanto admira. Comparte con Erasmo la afición por ese breviario del siglo XVI para ilustrados amantes de la Antigüedad, unos textos que Montaigne gustaba de comparar con los de Séneca[192], y que encontraron su forma de ser al mismo tiempo que Adriano levantó su villa.

Al construirla, el Emperador quiso recordarse a sí mismo[193] los sitios que más le habían impresionado de Atenas (Liceo, Academia, Pritaneo, Pecile), de Egipto (el Canopo, en el Delta) y de la

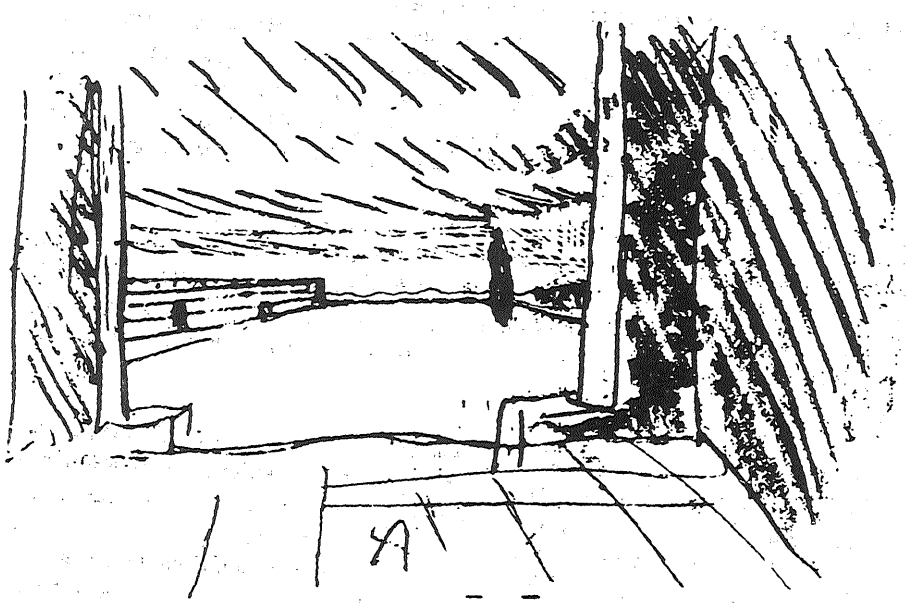
189. "Rimangono ancora le volte sublimi e vaste dei templi, miransi le colonne dei peristilii e dei portici sublimi, le vestigia delle piscine e dei lavacri, dove una porzione derivata dall´Aniene rinfrescava un dì gli ardori estivi. La vetustà deformò tutte le cose..., le spine e i rovi sono cresciuti dove i tribuni si assisero, e i serpenti abitano le camere delle regine; tanto caduca è la natura delle cose mortali." Pío II Piccolomini: *Commentarii*, ed. rom., 1584, pág. 251.

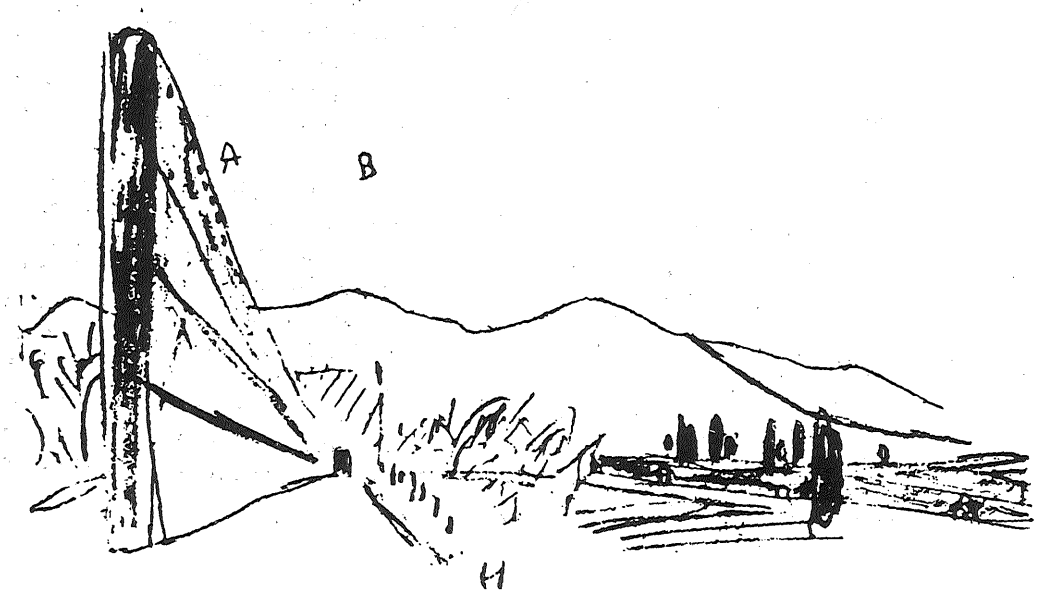
190. "J´en partis lendemain après dîner, et passay à cette grande ruine à main droite du chemin de nostre retour qu´ils disent contenir six milles es estre une ville, comme ils disent estre le Praedium d´Adrien l´Empereur." MONTAIGNE, Michel de: *Diario del Viaje en Italia*, Madrid, Debate, 1994, pág. 114.

191. Las esculturas (*Las Musas de Villa Adriana*) fueron dibujadas por Martin van Heemskerk, y durante el pontificado de León X se colocaron en los nichos de la Loggia.

192. Montaigne reconoce esta influencia, ante todo moral pero también formal, en sus *Ensayos*: "Leur instruction est de la cresme de la philosophie et présentée d´une simple façon et pertinente. Plutarque est plus uniforme et constant; Sénèque plus ondoyant et divers... Plutarque est libre partout. Sénèque et pleine de pointes et saillies; Plutarque, de choses (...)".

193. Desde la cota de entrada actual 62,4 a la cota 115,6 (templo de Apolo en la Academia, los edificios están agrupados en cuatro bloques con una orientación propia: El Palazzo Imperiale, un grupo que da sobre el Valle di Tempe de sur a norte, con una orientación única. Un segundo grupo, con otra orientación, se extiende sobre el Valle de Risicoli y comprende la Roccabruna y la Academia. Era el palacio de Verano, mirando al mar. Un tercer grupo comprende el Pecile, la Sala della Biblioteca (Sala de los filósofos), el Stadio y los edificios a sus lados, a poniente "l´edificio con tre esedre e fontana" y a levante "l´edificio con criptoportico e peschiera". Un cuarto grupo comprende el Canopo y dos complejos de las Termas, las pequeñas y las grandes.


A


A
B
H

Le Corbusier: el muro del Pecile de Villa Adriana visto desde el portal del ábside, octubre 1911. Fundación Le Corbusier.

Le Corbusier: el muro del Pecile visto en escorzo, octubre 1911. Fundación Le Corbusier.

Tesalia (el valle del Tempe)[194]. Como decían sus contemporáneos, "Por no descuidar nada, reconstruyó hasta los infiernos"[195]. Es una suerte de recomposición hipotética de las partes (cada una de ellas con diversa orientación), un conjunto de fragmentos hilados por un modo personal de entender el mundo. Son como poemas hilados por la textura, más que por el fondo, de los argumentos, igual que para Plutarco los textos dejan traslucir lo individual; más un temperamento, una forma precisa de ver el mundo, que una verdad acomodada en la razón mayor.

Adriano[196] fue un hombre de contrastes, a la vez avaro y pródigo, teatral y sincero, cruel y clemente, mutable en las amistades, con grandes amores y odios sucesivos. Elio Sparziano dice que fue "perittissimo nella pittura" y recuerda la excursión del Emperador al Etna para ver la salida del sol, con Antinoo, un joven bitino de gran belleza; se sabe que éste murió misteriosamente en el Nilo, el año 130 d. C. (Sparziano sostiene que Antinoo se sacrificó para alejar del Emperador un peligro).

Esta mañana —acaba de salir el sol— he traído algunos dibujos de arquitectos a la Villa para situarme en la posición precisa desde donde, en otros tiempos, fueron hechos. He pasado por el punto donde Lewerentz dispara su cámara, con el muro misterioso al fondo y su gran hueco que se vuelca sobre el Pecile. Un poco más adelante, dentro ya del recinto, miro los cinco dibujitos de Soane; son los de los baños pequeños, el *hall* de los filósofos, la librería Griega, la Latina y el Serapeum. Están todos en una misma hoja, en orden de batalla, y fechados en 1880. A su lado, Pierre de la Ruffinière[197] ha colocado los dibujos de Hardwick, de 1777, y la *veduta* de Giacomo Quarenghi. Todos son iguales, en el mismo orden, con el mismo punto de vista, con idéntica luz, detrás de ramas parecidas. Creo que estos dibujos no fueron hechos del natural; este trozo de Villa Adriana lo vio Soane en el papel; también a veces todos recordamos el viaje que nos han contado los demás. Viollet sí estuvo allí. Dibuja la vegetación escalando las ruinas de la Villa en una acuarela con rastros de guache y mina de plomo, pero no son superficies apenas iluminadas como las grisallas de Soane, sino que la construcción está grabada con las arrugas de las hiladas cerámicas y el color distingue la piedra del ladrillo. Antes de poner su marca de artista, Viollet se ha ocupado de anotar por donde le llegaba la luz: "soleil derrière".

Hay una fotografía de Asplund, que se coloca de pie, sonriente, en la esquina de la Piazza de Oro, recién excavada, con las bases de las columnas naciendo de la tierra como plantas o flores. Luego están los dibujitos de Le Corbusier, aquellos de las chimeneas de luz del Canopo, de los que hablará cuando construya Ronchamp (una luz misteriosa que no sabemos de donde llega), y dos apuntes del muro del Pecile. El primero es del muro izquierdo, enmarcado por la puerta del ábside. Le Corbusier es el gran enmarcador. El segundo es otra forma de decir lo mismo; siempre me pareció el más decidido y lo llevo en el bolsillo de la mente desde hace años. Le Corbusier se coloca en un extremo del muro y, alejado de la frontalidad, retrata el muro en escorzo, viendo su testero casi de perfil. La vista plana y frontal languidece, y la arquitectura es como esa mano que uno se lleva a la frente para poder ver el mundo, como un cristal, como el marco de

194. El foso del Acqua Ferrata le recordaba el valle tesálico del Tempe, y por eso los eruditos dieron al riachuelo el nombre de Peneo.

195. AURIGEMMA, Salvatore: *Villa Adriana*, Roma, Istituto Poligrafico, 1984.

196. Adriano era aficionado a la arquitectura; restauró el Panteón y muchas otras construcciones en Atenas, su ciudad más querida. En el año 135, construyó el templo de Venus en Roma, según sus propios planos (a Apollodoro de Damasco, el arquitecto de Trajano, no le gustaron: le costó la vida). Las soluciones rarísimas, anticonstructivas, de Tívoli sólo aguantan por la calidad de los materiales (tufo y *pozzolana*), que se excavaban en la misma villa. Cuando Rafael visite, acompañado del cardenal Bembo, la villa, se dejará fascinar por su arquitectura. (El patio circular de Villa Madama tiene el mismo linaje que el teatro Marítimo de Villa Adriana.)

197. RUFFINIÈRE, Pierre de la: *Opus cit.*, pág. 156.


AIR-INDIA International

Le Corbusier en Nueva York, 1946. Fundación Le Corbusier.

Le Corbusier en la India. Fundación Le Corbusier.

Le Corbusier. Fundación Le Corbusier.

unas gafas que logran hacer visible lo que ya existe. Por eso se refugia en lo lateral, porque lo que se construye sólo puede entenderse desde los acuerdos y los desacuerdos con la naturaleza, pero con la condición de que desaparezcan sus límites. Es una mirada escorada, un modo de ver desplazado, retardado, que también predica con su propia figura.

Cuando se fotografía para el libro *Le Corbusier 1910-1965*[198], se retrata siempre de perfil o, más precisamente, mostrando su tres cuartos derecho: la mirada perdida entre el espacio y el tiempo (en la fotografía con Albert Einstein posa como si éste no estuviera), con las manos en los bolsillos y unas increíbles pantuflas delante de sus pinturas, atento a los dibujos de sus colaboradores, en su celda de trabajo... prestando su sombra al Modulor. Su propia forma de verse discurre así por los caminos labrados en sus reflexiones sobre la pintura, cuando, como siempre, hacía mayúsculas con los gestos en los textos de los años veinte. En ellos, la presencia de la forma en primer plano, alejando el color o la luz, o la necesidad de representar lo esencial le arrojan hacia esos trazos en los que aparece el perfil de las cosas. De hecho, sus dibujos puristas no eran sino eso, perfiles de objetos, o secciones vaciadas. Se podría aportar incluso frases explícitas en las que habla de la bondad del perfil[199], o de la inexpresividad del rostro de frente. Su precisa posición nos coloca a nosotros lateralmente, obligándonos a percibir no frontalmente, sino a situarnos en la oblicuidad.

La erosión de los límites

Le Corbusier nos está mostrando una forma de mirar, en la que destaca la importancia del perfil, esto es, de la sección, en la arquitectura moderna. De la sección como *espacio en el que deben desaparecer los límites*. Los cinco puntos de Le Corbusier son cinco cantos de libertad, de *erosión de los límites*: el límite de la planta, el límite del apoyo en la tierra, el límite de la vista, el límite de la cubierta... Hacer desaparecer el límite para poder ensanchar un espacio de umbral, donde se barajan, como la luz y la sombra bajo los árboles, lo natural y lo artificial. Al fin y al cabo, sus escritos sobre el purismo tratan de enseñarnos a mirar, estableciendo una gramática que pueda ser transmitida, con vocación de Universalidad. Y sus construcciones, como secciones dibujadas, serán perfiles para recortar el vacío; la mirada escapa entre los hormigones. Le Corbusier hace arquitectura con lo que hay entre la materia, traza un marco para perfilar la vida, la naturaleza, las montañas o su obra[200].

Aunque al disponer trabados el dibujo de Villa Adriana y sus fotos de perfiles, aparece la duda de si no nos estaremos dejando atrapar por el Le Corbusier más seductor, es decir, si esta observación no es ni siquiera relevante en un hombre escrupulosamente diseccionado, presto siempre a hipnotizarnos como un encantador de serpientes. La duda de si, a pesar de que él mismo declaró, entre lamentos, que llegó a la arquitectura desde la pintura[201] (también Gautier acusó a los dioses y a los hombres de no reconocerle como pintor), no estaríamos proyectando ilegítimamente en su arquitectura sus reflexiones sobre la pintura y el dibujo, igual que cuando hablamos de los demás no hablamos sino de nosotros mismos. Otra objeción, poderosa incluso si

198. BOESIGER, W. y GIRSBERGER, H.: *Le Corbusier 1910-1965*, Barcelona, Editorial NO SE ENTIENDE, 1971.

199. "El tema elegido será probablemente un tema simple... Tomemos un ejemplo: un chorro de agua no recorrerá nunca más que una cierta naturaleza de curva definida por la geometría y dictada por las leyes de la inercia y de la gravedad: el agua brota, se eleva, se para, vuelve a caer. Si se ve el chorro de agua de perfil, esas leyes se muestran claramente. Visto de medio lado son menos aparentes. Visto de frente se comprende mal, el chorro de agua se reduce a una recta. La variación del punto de vista puede también perturbar la visión de la ley. La visión invariable es aquí evidentemente la *visión de perfil*: ésta cumple las mejores condiciones plásticas.
Fijada esa primera elección, se tenderá a lo general...
El arte purista debe percibir, retener y expresar la invariante.
La idea de forma precede a la del color...
No debe salir de la mano de un artista, dice un pintor del Renacimiento, ninguna línea que antes no haya sido formada en su espíritu (ver los versos de Miguel Ángel)." OZENFANT/-JEANNERET: "Después del Cubismo. IV. Después del Cubismo", en *Acerca del Purismo, Escritos 1918-1926, Opus cit.*, págs. 41-42.

200. "(...) el objeto que lo cautivó en el sol implacable de la mañana, bajo la luz distinta del crepúsculo, pierde la claridad de sus límites, la precisión de sus formas. Las notas se van llenando de matices que nacen ya con forma de recuerdo. Son otras palpitaciones que evocan a lo más interior, a lo más íntimo de uno mismo..., lo que queda escrito acaba por incluirlo todo. Y esa pluralidad tan viva siempre acaba por recalar en el paisaje y en el hombre." LE CORBUSIER: *El Viaje de Oriente* (pról. de J. M. Torres Nadal), Valencia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia y otros, 1984, pág. 12.

201. "No se me conoce más que como arquitecto, no se me quiere reconocer como pintor y, sin embargo, es a través de la pintura como he llegado a la arquitectura." LE CORBUSIER: *Art d'Aujourd'hui*, 1965.

Le Corbusier sostiene sus gafas mientras nos mira.

Autorretrato de Le Corbusier.

Le Corbusier, retrato de la Sra. Jeanneret.
Fundación Le Corbusier.

202. "Le Corbusier does not envisage *The machine* as a threat. Indeed, with him, it is rather important as an analogue of nature. For, if nature is concerned with the production of standardised, Cartesian types, with big recurrences and large formal generalisations, then nature's repetitiveness, reliability, and impersonal modes of operation may be conceived of as reflected in certain common objects of everyday life in wich the machine and rational calculation both play their part." ROWE, Colin: *The architecture of good intentions. Towards a possible retrospect,* Gran Bretaña, Academy editions, 1994, pág. 23.

203. "Si la naturaleza que hace ciegamente huevos, hiciera botellas, seguro que las haría parecidas a las que hace la máquina concebida por la inteligencia del hombre. De todo esto se deduce una cosa fundamental, y es que el respeto a las leyes de la física, a las leyes de la economía, ha creado de siempre objetos altamente seleccionados, y que esos objetos contienen curvas matemáticas análogas, de resonancias profundas: que esos objetos artificiales obedecen a las mismas leyes que los productos de la selección natural y que, por consiguiente una armonía total reina entonces, asociando las dos únicas cosas que interesan al ser humano: él mismo y lo que hace." OZENFANT/JEANNERET: "El Purismo", *L´Esprit Nouveau,* núm. 4 (1921), en *Acerca del Purismo, Opus cit.,* pág. 73.

204. "Le Corbusier prescription, involving a dialetic between a highly elevated conception of mechanism (the forward look) and a highly edited conception of antiquity... could scarcely be better illustrated than by a doublepage spread entitled on the left 'In search of standard' and on the right, 'The Parthenon' which form pages 136 and 137 of the english edition of *Vers une architecture*... [En Scamozzi miramos dentro, en Le Corbusier miramos a través]... for him there were two indisputeble powers: the power of antiquity, properly abstracted, and the power of modern industry, properly understood." ROWE, Colin: *Opus cit.,* pág 26.

205. "Now the history of architecture as a (would be) scientific discipline might possibly be regarded as a single continuous struggle to effect a liberation and a separation of architecture from any purposes of symbolic representation." ROWE, Colin: *Opus cit.,* pág 40.

206. "En segundo lugar, quiero señalar que Le Corbusier proponía conscientemente una dialéctica entre el carácter fenoménico de la percepción arquitectónica y el orden subyacente y la forma abstracta de la planta." BENTON, Tim: "Le Corbusier y la promenade architecturale", *ARQUITECTURA* (Madrid), núm. 264-265 (1987).

despreciáramos las anteriores, es que en la foto más difundida de Le Corbusier está casi de cara y nos mira fijamente; sostiene sus lentes en la frente, como quien sostiene una pluma.

En esta instantánea (que debió ser todo menos instantánea) se superponen las dos cosas que le fascinaban: el hombre y la máquina. Le Corbusier ilumina las gafas con sus textos sobre lo mecánico, como aquella forma sacada de la ley del desarrollo de *la Naturaleza*[202]: "Si la naturaleza que hace ciegamente huevos, hiciera botellas [o gafas, el añadido es mío], seguro que las haría parecidas a las que hace la máquina concebida por el hombre (...) empleando cálculos matemáticos que derivan de la naturaleza"[203]. Así la presencia simultánea de ojos-gafas coge un brillo metálico, afilado, el cordel que hilvana el ver y el mirar. Se hace presente la relación entre dos cosas y, en definitiva, la distancia entre ellas. Y al mismo tiempo desaparecen los límites; Ozenfant y Jeanneret ya nos habían hablado de las superficies de tela que deben olvidar sus límites, que deben ser indiferentes. La arquitectura ya no será un lienzo para dibujar la vida, sino un cristal, como el de Duchamp, que ya no tiene "ni cara ni reverso ni arriba ni abajo".

Esto es lo esencial; es la distancia que aparece en la foto del Modulor, cuando la sombra del brazo de Le Corbusier sale misteriosamente de la materia grabada, del hormigón rebajado. Su obra pasea incansable por la oscilación, merodea a su alrededor. Es la oscilación de todo el Movimiento Moderno, entre el pasado y el futuro, entre la mecánica y la Antigüedad[204], como ausente del presente, en el interior del tiempo, atrapado en el grosor del cristal; no hay un tema central que preste su carácter[205].

En Le Corbusier pelea la perspectiva con la luz, el perfil con el color; son apariciones de indicios contrarios, opuestos, que impiden el merecido descanso de nuestra interpretación; se resisten, vacilan prolongadamente, como en la poesía de Valéry, como dudaban los sentidos de Dante delante de los relieves del purgatorio: "Dinanzi parea gente; e tutta quanta / partita in sette cori, a´ due mie´sensi/ faceva dir l´un 'No' e l´altro 'Si canta'./ Similmente al fummo dell´incensi/ che v´era immaginato, li occhi e´l naso/ e al si e al no discordi fensi. (Al frente de ella, gente se adelanta/ en siete coros: dos de mis sentidos/ dice, el uno "No", y el otro "Sí canta"/ Los humos del incienso allí fingidos/ ponen ojos y nariz en un mal paso,/ entre el sí y el no desavenidos.) Le Corbusier necesita un umbral donde se desdibuje lo que ya es con lo que será; un lugar donde la naturaleza y la cultura tengan una presencia simultánea, una vez que se han erosionado sus límites.

Por eso, para Le Corbusier, lo importante no es el tema, sino los acuerdos y las desaveniencias entre las cosas. Pero esta vacilación de la vista (de la mente) no es un reproche, al contrario: es en esa vibración, como los ojos temblones de Man Ray, donde está la esencia de su fortaleza. Esa distancia y no otra es la que se recorre en la *promenade architectural.* Es un movimiento del pensamiento, una vibración de las ideas. El viaje es un recorrer del cerebro[206], algo cercano al mentalismo de Mallarmé, pues no en vano sólo se transmite el pensamiento y el verdadero ta-

Le Corbusier prestando su sombra al Modulor.
Fundación Le Corbusier.

ller del artista es su mente. "No debe salir de la mano del artista (...) ninguna línea que no haya sido antes formada en su espíritu." Es como el desnudo bajando las escaleras de Duchamp, una imperceptible, ligerísima perplejidad, donde el movimiento es algo mental, que fluye desde nuestros ojos y vuelve sobre sí mismo, cada vez más hondo, sin salida, para sobrevivirnos. Son poemas-cosa a la manera de Rilke.

Con todo, no deja de ser sorprendente que, pese a declarar que la figura humana es lo más alto que se puede representar[207], Jeanneret (como quería llamarse Le Corbusier cuando pintaba) casi nunca lo hiciera, ya que sólo conocemos el retrato de su madre (de perfil, tres cuartos derecho, por cierto). Gertrude Stein, quien "escribía con los ojos", pensaba que el problema de la pintura se encontraba precisamente ahí, en la pintura de seres humanos. Pero sí talló, cientos de veces, el Modulor; de algún modo, se talló también a sí mismo. La noche de su encuentro con Einstein, en Princeton, éste le escribió sobre el Modulor lo siguiente: "Es una gama de dimensiones que facilita el bien y dificulta el mal". (En realidad dijo: "Que complica lo malo y simplifica lo bueno". Lo malo y lo bueno se habían convertido en el bien y el mal, con sólo pasar Le Corbusier, como un mago, la mano por delante.) La verdad es que el Movimiento Moderno siempre tuvo algo místico, algo de religioso[208], de heroico al interpretar lo inconsciente[209]; una vocación más de verdad que de belleza[210]; bondad ingenua si se quiere, pero adherida a la chepa como una hermana siamesa, capaz de atar, con hilos invisibles, todas sus contradicciones. Una bondad, un paisaje mental, visto a través de una ventana, como dice Colin Rowe[211], que quizá quedó (o queda) demasiado oculta entre blindajes de palabras que el filtro de la realidad, del hoy, tamiza con terquedad.

Es emocionante ver ese Modulor con la ley geométrica a su lado, con un hombre que es geometría y una geometría que parece un ser vivo, como si pudieran la naturaleza y la cultura intercambiar sus atributos[212]; la mirada oscila. Un Adán, todavía desnudo, con la serpiente, ambos unidos por una línea que pasa por las costillas; pintarrajeado en un barco, en movimiento, en ninguna parte. No aparece ninguna mujer, pero la consciencia del tiempo, de la historia, nos ha expulsado para siempre del paraíso. Y no habrá ni más goce ni más deseo.

Y por eso, porque finge que su frontera es difusa, Le Corbusier puede pensar que la Naturaleza es bella cuando imita al Arte; es otro modo de desdibujar sus fronteras, es decir, piensa que la naturaleza es hermosa cuando *resuena* en la inteligencia del hombre. Así pues, la naturaleza se configura, enfoca sus perfiles, en el espacio que existe entre el hombre y aquello que hace: "En una naturaleza cuyo aspecto siempre parcial aparece a primera vista bajo apariencias caóticas, el hombre, por una necesidad de seguridad casi estratégica, ha querido crearse un *medio explícito*. Buscando por otra parte satisfacer su gusto de conocimiento, que es además un gusto de clasificación, es decir, de orden, ha concebido un sistema de explicación que se ajusta, bien que mal, a los fenómenos naturales. Persiguiendo por último un ideal de pureza, ha trascendido la geometría empírica y ha hecho de ella un sistema perfecto, sin contacto material con lo real, símbolo

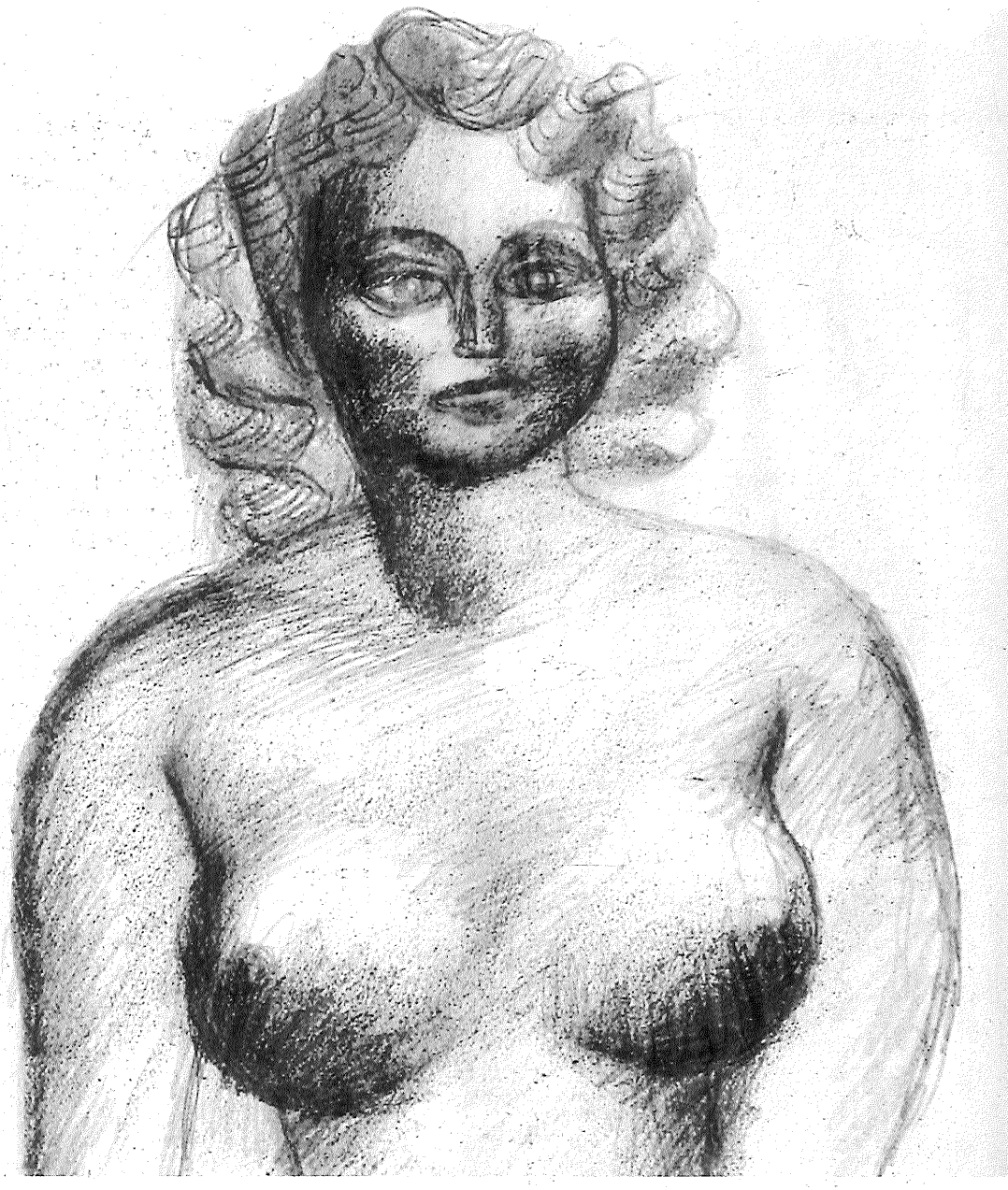
207. "Sea una habitación: intento definir los elementos plásticos interesantes que un pintor podría extraer de ella; me fijo en el papel pintado con manchas, trozos de madera que forman mesas, trozos de papel sobre la mesa, una palmera, un cuchillo, un violín; una mujer está sentada.
El papel pintado es muy especial y se parece a ciertas superficies de Picasso; la madera de la mesa es de un mate interesante; de las hojas de papel emana una luz rigurosamente modulada; el cuchillo es resplandeciente, el violín de suaves curvas: naturaleza-muerta clásica. La palmera introduce en la habitación lo vegetal, con la complejidad de los organismos superiores. Pero la figura domina como una reina y relega la naturaleza-muerta al papel de decoración. La carne del rostro es de un mate más bello que el de la madera, la luz de la frente es mas bella que las de las hojas de papel, el replandor de los ojos es mas bello que el del cuchillo... (...) Pero resulta que somos hombres —antropocentrismo— y debemos elegir para los hombres-antropomorfismo (...)." En OZENFANT/JEANNERET: *Acerca del Purismo, Opus cit.*, págs. 36-37.

208. "It can sacrcely be exaggeration to propose that the modern mouvement typically conceived of itself in the form of a church —a church wich had its eschatology and its millenial hopes, its full complements of prophets, martyrs, apostles: a church which made it posible to use a building in much the same way that a devout member of the Greek Church may use an icon— because the icon exists, primarly, not for the sake of aesthetic contemplation: it exists for excitation of religious sentiment. The modern building may have satisfied physical requirements: it *may* have possesed virtue; but, fundamentally, it *existed* because of certain cultural fantasies. That is; for the most part it was an ellaborated icon. It was an icon of change, an icon of technology, an icon of the good society, an icon of the future." ROWE, Colin: *Opus cit.*, pág. 63.

209. "Rather, they were an imperous necessity of evolution; and in this way, seeing himself as a mediator between the unconscious demands of the day and the technical means at its disposal, the architect could only interpret his aesthetic preferences as prophetic intuitions (...)." *Ibídem*, pág. 29.

210. "However, a definition of modern architecture simply in terms of physique and visuals, possible though it may be, must be completely unacceptable —and for this simple reason: that modern architecture professed to despise 'mere' physique and 'mere' appearance. Classic, heroic, 'good old-fashioned' modern architecture rejected any obvious notions of visual seduction (the pride of the eye) and, instead, insisted on an appraisal in terms of its advertised ethical integrity." *Ibídem*, pág. 16.

211. "For the behaviour of words is like the behaviour of windows which simultaneously insulate and link the inner and



Le Corbusier: apunte del *Carnet* de Barcelona.
Fundación Le Corbusier.

de perfección, irrealizable prácticamente y, por consiguiente, inaccesible al error, refugio de los poetas más puros. Y, en todas las épocas, el trabajo humano ha estado iluminado por este ideal: el trabajo del salvaje, el juego del niño, Einstein"[213].

El goze de Le Corbusier, aquel que admiraba en Brueghel, es el de una persona que es feliz cuando hace penetrar la naturaleza a través del Doble que le ha impuesto: la naturaleza no es algo en sí mismo, sino algo en la mente del hombre. El Gozar de un arquitecto, por ejemplo, como Gaudí es muy otro, su vínculo con la naturaleza es de una fortaleza que casi da miedo: las figuras de ángeles son vaciados de niñitos muertos y las setas moldean sus figuras directamente. No puede quedar aire entre ellos, porque tampoco hay pensamiento entre ellos; el gozar de Gaudí no es un vínculo *entre la obra y el hombre*, como en Le Corbusier, sino *entre la obra y la naturaleza*. El Modulor y los ángeles tratan de expresar algo parecido; pero en el Modulor la naturaleza está ocultando el orden que subyace en ella; en los vaciados de Gaudí, ésta se manifiesta directamente, en sí misma, de un modo irrevocable. Esta presencia que surge con más fuerzas aún que las ideas es precisamente lo que tratará de explicar Dalí a Le Corbusier en su encuentro.

En su texto sobre "La Visión de Gaudí", Dalí escribe:

> "En la primavera de 1967, el martes 4 de abril, el gran modisto Paco Rabanne me dijo que uno de sus amigos acababa de hacer las primeras fotografías inteligentes sobre la obra *d'en Gaudí*, nuestro Gaudí; por vez primera se había fotografiado el aspecto *superpompier* de su obra: sus vaciados del natural, que iban de los niñitos muertos para hacer ángeles hasta la seta catalana *rovellón*, punto gastronómico del coeficiente blando más positivo de la mística catalana. Esa misma tarde recibí la visita de Clovis Prévost, el amigo de Paco Rabanne; sus fotografías superaban en anti-Le Corbusier todo lo que habría asqueado más al corbuprotestante, quien, durante nuestro memorable encuentro en casa de Roussy de Sales, en 1929, me declaró que Gaudí era la vergüenza manifiesta de la ciudad de Barcelona. Fue durante este mismo encuentro cuando, al preguntarme si tenía ideas sobre el porvenir de su arte, le respondí: la arquitectura será 'blanda y peluda' y afirmé categóricamente que el último gran genio de la arquitectura se llamaba Gaudí, cuyo nombre en catalán significa 'gozar', así como Dalí quiere decir 'deseo'. Le expliqué que el goce y el deseo son lo propio del catolicismo y del gótico mediterráneo reinventados y llevados al paroxismo por Gaudí. Hacia el final de su vida, Le Corbusier, cambiando de opinión, iba, por fin, a considerar a Gaudí como un genio."[214]

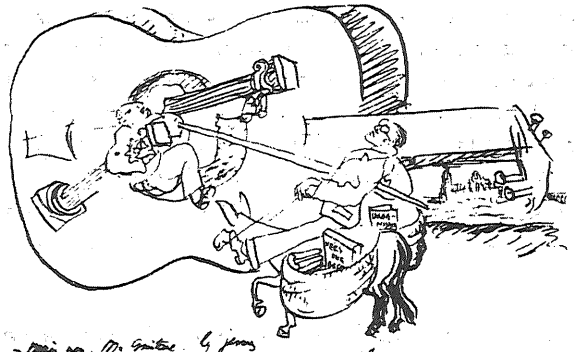
En Gaudí hay una presencia seca y aterradora de la naturaleza. Por el contrario, la naturaleza es necesariamente intelectual en Le Corbusier —no lo puede remediar—. Gaudí acerca la arquitectura a la naturaleza; Le Corbusier acerca la naturaleza a la arquitectura, la atrae hacia sí. Pero Le Corbusier, al final de su vida, reconocerá que la naturaleza no se deja atraer: "el horizonte del mar es una línea recta que no se deja torcer".

outer worlds of experience. They both introduce light and present a view. One can look either through them or at them: the more analytically perfect or conventionally shaped words may be, the less one is aware of their presence; but if one neglects them, they may become opaque and fogged, their luminary ability will fail, and the dirty word, like the dirty window, will reveal only a distoryed prospect.
So the words 'modern architecture' may have acquired a certain neutrality through usage. They frame a fairly specific landscape of the mind; they are generally accepted as designating an unquestionable revision of architectural physique with some corresponding revision of architectural morale (...)." *Ibídem*, pág. 15.

212. "¿Qué es una ley? Las leyes verificadas son construcciones humanas que coinciden con el orden de la naturaleza: pueden representarse mediante 'números', que forman curvas esquemáticas solidarias entre sí y solidariasd con la naturaleza: son ellas las que han sustituido la explicación mística del universo. Van a servir para restablecer el arte." OZENFANT/JEANNERET: *Acerca del Purismo*, *Opus cit.*, pág. 31.

213. *Ibídem*, pág. 103.

214. DALÍ, Salvador: *¿Por qué se ataca a la Gioconda?*, Madrid, Ediciones Siruela, 1994, pág. 274.



– Mais non, M. Guitare. Ils jouent
en vacant par après l'argent, puisqu'ils
s'occupent à travers le vieux moulin !

Caricatura de Le Corbusier del 16 de mayo de 1928 en defensa de la arquitectura moderna, de un libro de apuntes de un estudiante durante una conferencia en Barcelona: "¡No, señor Guitarra, los jóvenes no corren detrás del dinero, sino que están ocupados derribando viejos molinos!" Jordi Oliveras.

Le Corbusier: dos mujeres sentadas abrazándose. Fundación Le Corbusier.

Sin embargo, no es fácil imaginar el territorio donde el hombre se define, ya que hay una cierta complejidad en el vaivén entre los lados del cristal, la naturaleza y el hombre, que se vigilan desconfiados a través de sus actos. Porque, a la vez, están presentes dos formas contradictorias: la relación de la obra con la realidad y el vínculo del espectador con la realidad; su mutua presión las mantiene en suspenso. Pero son unos vínculos que nacen de la fe en la acción, en la representación, en la construcción, también de la conciencia personal de la capacidad de las cosas para absorber el trabajo humano, es decir, de su capacidad para buscar *las otras formas de la verdad.* ¿Se podría hablar de fe en la arquitectura? Hay algo de la arquitectura como Don, igual que Rafael Sánchez Ferlosio habla del Don de la Palabra, o la fe en la escritura. No hay arquitectura sin *confianza en la materia.*

Es una fe en la materia y sus efectos, que poseía Le Corbusier, y por ello lo importante no son las cosas en sí mismas, ni el tema, sino sus conflictos o sus acuerdos: "Todos han probado de sobra la casi indiferencia del tema como anécdota: esto prueba que la condición primordial del gran arte plástico no es la *imitación*, sino la *calidad de los efectos de la materia.* Dicho de otro modo, que los objetos visibles o sus elementos cuentan en la obra plástica en virtud de sus propiedades físicas, sus conflictos o sus acuerdos, cualquiera que sea el tema de que emanan"[215]. Así que la materia tiene efectos, es algo más que materia *en sí misma*, y sus efectos trascienden el tema. El *lenguaje mudo* de la materia no habla de temas y, quizá por ello, no habla con multitudes.

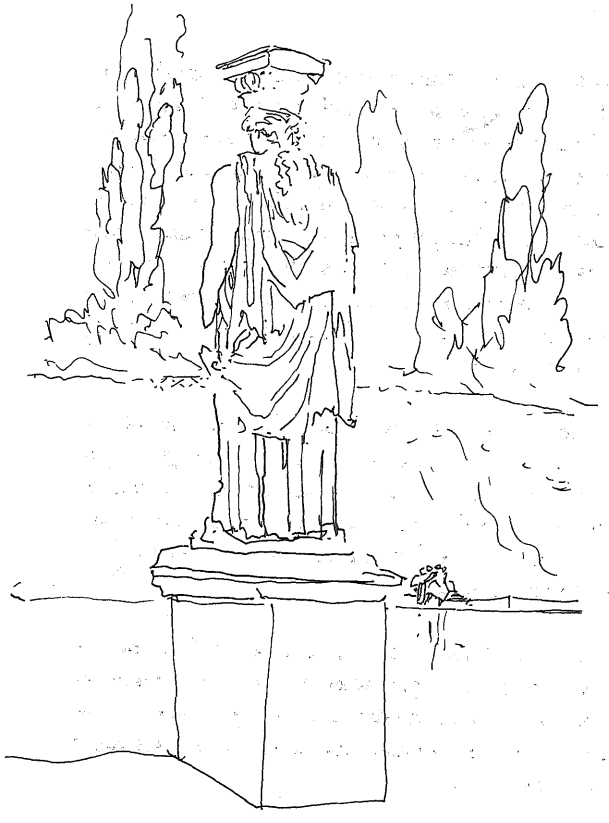
El mundo es transitorio, pero no por su *pasar*, sino porque las cosas acogen en su ser la mente del hombre, igual que una pantalla en movimiento. Las cosas son *Traslatio*, así pensaban los medievales; puertas por donde entran y salen metamorfoseados los dolores y las sonrisas del hombre, como si la naturaleza, los objetos, las cosas, la materia fueran un segundo yo. Uno adquiere la compostura de un espectador ante la materia, la interroga y, con el mismo ademán con el que los antiguos descubrían en la naturaleza aleatoria sus formas ordenadas, busca que en la resolución particular de los posibles se escuche el rumor de una naturaleza igual para todos.

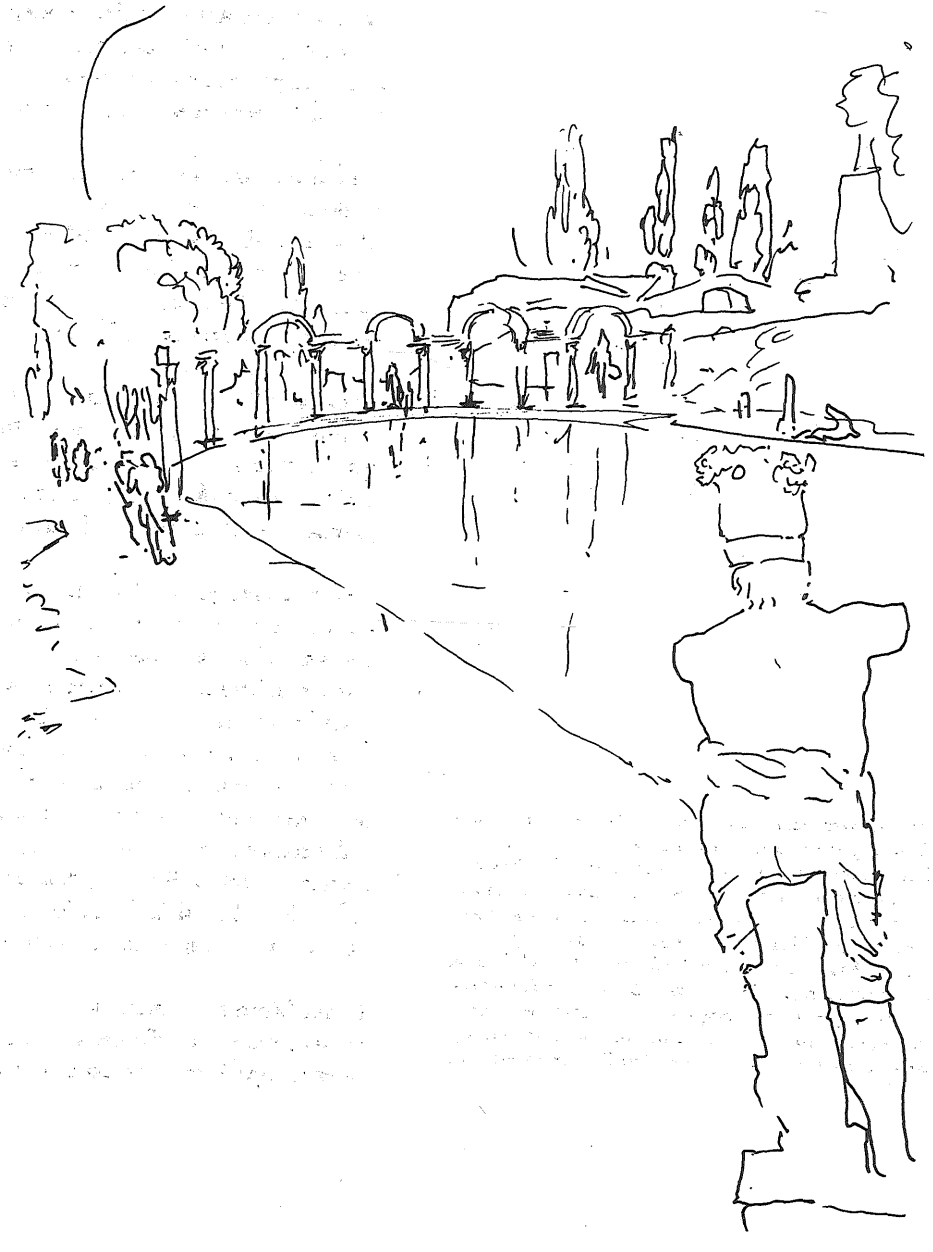
Pero para que el espectador pueda proyectar, debe existir una pantalla, una zona vacía donde proyectar la imagen que él espera, algo familiar. Parrasio era admirado porque "promete lo que no puede mostrar y revela lo que tapa". La arquitectura también debe oponerse a la transformación inmediata[216] de la materia en pensamientos, subvirtiendo el principio de identidad. Las similitudes deben oponerse y volver sobre sí mismas, *expectantes* ante la perplejidad de los vínculos del hombre con la naturaleza, esperando que surja en ese momento la transformación de las cosas en ideas...

En cierto modo, pues, la arquitectura es más bien un quehacer y, por lo tanto, no deberíamos hablar de normas, sino fijarnos en el talante. Y es un *hacer* que envuelve el mundo de las ideas y el mundo de la materia. Por eso me parece que lo que debe caracterizar al arquitecto es la con-

215. OZENFANT/JEANNERET: *Acerca del Purismo, Opus cit.*, pág. 12.

216. "La sustancia del poema debe oponerse a la transformación inmediata de la palabra en significación. Hay similitudes de sonoridad, de ritmo, de forma, etecétera, que deberán corresponderse y devolver la atención sobre la forma." Elevó la ambigüedad, la plurisignificación, al centro mismo del discurso poético. Definió el poema como "la vacilación prolongada entre el sonido y el sentido" y Roman Jakobson aireó esta frase en 1958, en su discurso de Indiana —Valéry fue santo y seña del estructuralismo—. Practicó con fervor su definición: leerle es entrar en contacto con el adjetivo insólito, la metáfora pura, el equívoco verbal, las elipsis, las disyunciones, las cadenas de sonidos envolventes, las rimas inesperadas. La sorpresa, en fin, el encantamiento: dos conceptos que le eran muy gratos. Extraído de GARCÍA-POSADA, Miguel: "El torbellino de la inteligencia", *EL PAIS* -Babelia (15.7.1995).





Alvaro Siza: dos dibujos de Villa Adriana, 1980.

ciencia intelectual de la materia. Conciencia tiene aquí un acento personal y un velo de silencio. Es algo poderoso y secreto, tan mudo como las piedras y el acero cuando no tienen con quien hablar: la materia es tenazmente indiferente a nuestras opiniones, pero nosotros no somos impermeables a la naturaleza; las cosas no cambian cuando las miramos, pero nosotros sí. Intelectual es algo más que racional, en él tiene cabida el humor y la ironía; la materia no es sino la forma en que nosotros queremos que se mire la naturaleza. Aunque quizá hoy vemos de una forma demasiado restrictiva, definitivamente temerosa. El tiempo nos ha ido vapuleando como un malvado, ya no somos el centro del mundo, ni tenemos un origen propio distinto a los animales (y tal vez por ello sospechamos que tampoco un fin diverso; la cercanía del mono nos infunde temor). Ni siquiera somos dueños de nuestro inconsciente.

Por eso nos fascina esa manera de mirar que se acerca a la Antigüedad, cuando la mirada solapaba el ser y la apariencia de las cosas. Una mirada que todavía no se había dejado lastrar por la palabra rayos visuales o rayos de luz, que los griegos pronunciaron por vez primera para dotarse de un mundo matemático, de un doble con el que comprender la mirada: por eso ellos no hablan de la luz, como nosotros, sino de la mirada. Y no existía esa diferencia entre la cosa y su apariencia, que hoy vemos como la distancia entre lo objetivo y lo subjetivo.

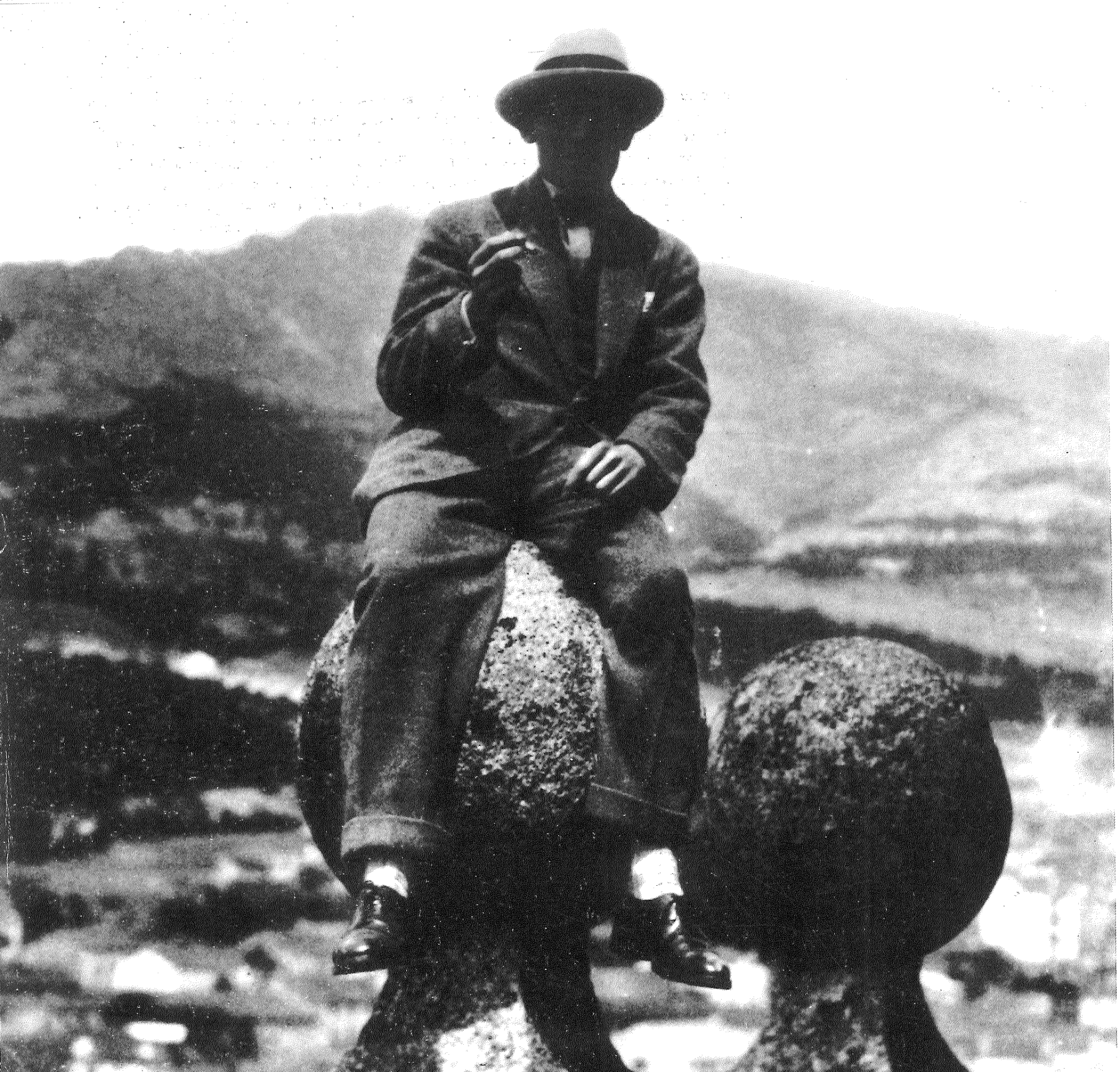
El mundo griego se ocupaba de lo visible como tal; no hablan de la luz, sino de la visibilidad, y lo visible no es necesariamente conforme con el objeto, como pensamos hoy. Y es esta mirada la que ahora nos fascina, porque dibuja su visión no como una abstracción, sino como una realidad, una realidad que hoy nos parece inconcebible porque es una proyección a la vez material y psíquica. Es la mirada que Montaigne admiraba en Plutarco.

En esa mirada que no distingue entre ser y apariencia, entre abstracto y concreto, es donde imaginamos una conciencia intelectual de la materia, como si esas tres palabras (las cosas, lo que pensamos, lo que somos) pudieran desdibujar, siquiera sea por un instante, sus fronteras, penosamente labradas por la historia, erosionar sus límites para, al mirar, dibujar de forma personal —en la conciencia— nuestro modo de enhebrarnos con la naturaleza[217]. Por eso es tan importante que la obra quede en suspenso entre la mente y la materia: no ambigua por imprecisa, sino expectante porque en su ser dibuja los posibles. La arquitectura, que, como la naturaleza, también ama ocultarse, se finge recostada en un más allá, un tanto fuera de nuestro mundo, donde todos somos lo que quisiéramos ser. Es en ese espacio un tanto ajeno donde sólo lo racional puede tomar forma y dignidad, donde está el refugio de los poetas más puros. Un espacio que se parece más de lo que Dalí quisiera al que cercó Picasso cuando confesó: "la pintura es más fuerte que yo y hace lo que quiere conmigo".

La confianza en la materia

La arquitectura es silenciosa —no habla—. Está hecha de materia, tenazmente indiferente a nuestras opiniones. Tampoco se parece al paisaje, a la naturaleza, que se pasea indiferente ante

217. Para Glacken, la relación con la naturaleza pasa por tres fases. La primera, expuesta en el Génesis, dice que la naturaleza ha sido proyectada sólo para satisfacer al hombre, y la tierra es apta para vivir y desarrollar la civilización. La segunda arranca de las teorías médicas clásicas y afirma que el medio influye en el hombre (los humores, los climas, algo hipocrático). Esta idea-fuerza todavía admite la religiosidad. En el siglo XVIII surge una nueva idea, todavía susceptible de englobar un pensamiento religioso: la capacidad del hombre para modificar el medio al mejorar, mediante la agricultura y las ciudades, la tierra creada por Dios; Darwin desacralizará esta idea.



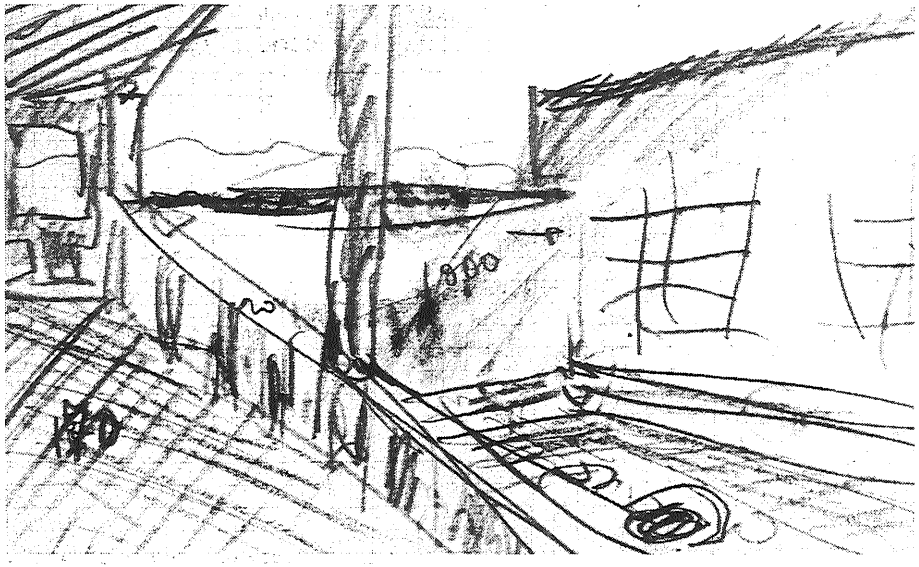
Le Corbusier, fumando.
Fundación Le Corbusier.

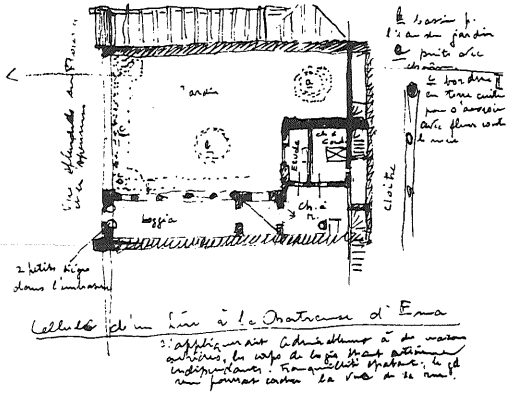
nuestros ojos. (Pídanle algo a la naturaleza, verán como no se lo da) —decía Josep Pla—. Uno no se imagina a sí mismo opinando sobre la naturaleza: "esta colina es demasiado baja, el agua del arroyo es poco verde, discurre demasiado deprisa..." Para opinar sobre la materia tendríamos que compararla consigo misma, con lo que pudiera haber sido..., por eso es imposible hacerlo. La naturaleza ha llegado a ser lo que es sin proponérselo y no quiere ser algo distinto de lo que es. Carece de voluntad. No podemos recogerla con la redecilla de nuestro quehacer porque está ya dada. Es, de algún modo, anterior a nosotros mismos, quizá anterior a sí misma.

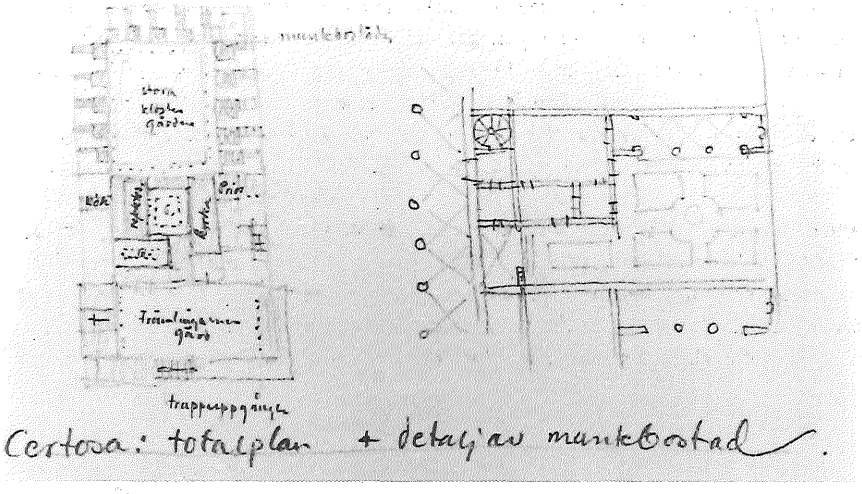
Sin embargo, al hacer arquitectura, nos proponemos algo. La arquitectura es un esfuerzo por ser. Es un esfuerzo por hacer visible aquello que no lo es: los pensamientos. Un pensamiento, como un sentimiento, es algo que pertenece al mundo de lo indeterminado, al mundo que no ha tomado forma todavía. Hacer visible algo es darle forma, pensando que lo que se ve existe. De este modo, al dibujar la distancia entre lo que las cosas son y lo que quisieran ser, los actos sobre la materia sí tienen voz. Pero para ello hace falta una conciencia intelectual de la materia o, dicho de otra forma, fe en la arquitectura. Y ésta no existe sin confianza en la materia: confianza en que su modo de hacerse presente, su modo de ser, es capaz de sombrear lo posible, pero también transmitirnos lo lejano de la vida. No hay arquitectura sin confianza en la materia; en su capacidad de ser, inesperadamente y por sí misma, más de lo que nosotros quisiéramos. Porque es esto, y no nuestra voluntad, lo que quedará.

Nadie resolvió mejor esa perplejidad que un trovador medieval, hacia 1100, dudando ante un mundo que no sabía si era una cosa o una idea, o ambas. Pensó que su trovar saldría de un lugar más allá de nuestra reflexión y de nuestro saber, un *pensamiento de fuera*, una exhalación, y dijo, como todos quisiéramos decir: "Sacaré mi canción de la nada"[218].

218. "Farai un vers de dreit nien." ZUMTHOR, Paul: *Opus cit.*, pág. 361.







Postal de La Certosa de Florencia, comprada por Asplund.

Una vista del patio de la Certosa, dibujada por Le Corbusier en su viaje a Oriente.

Planta de las celdas de la Certosa, dibujada por Le Corbusier en su primer viaje a Italia.
Fundación Le Corbusier.

La Planta de la Certosa, dibujada por Asplund en 1914.
Arkitekturmuseet, Estocolmo.

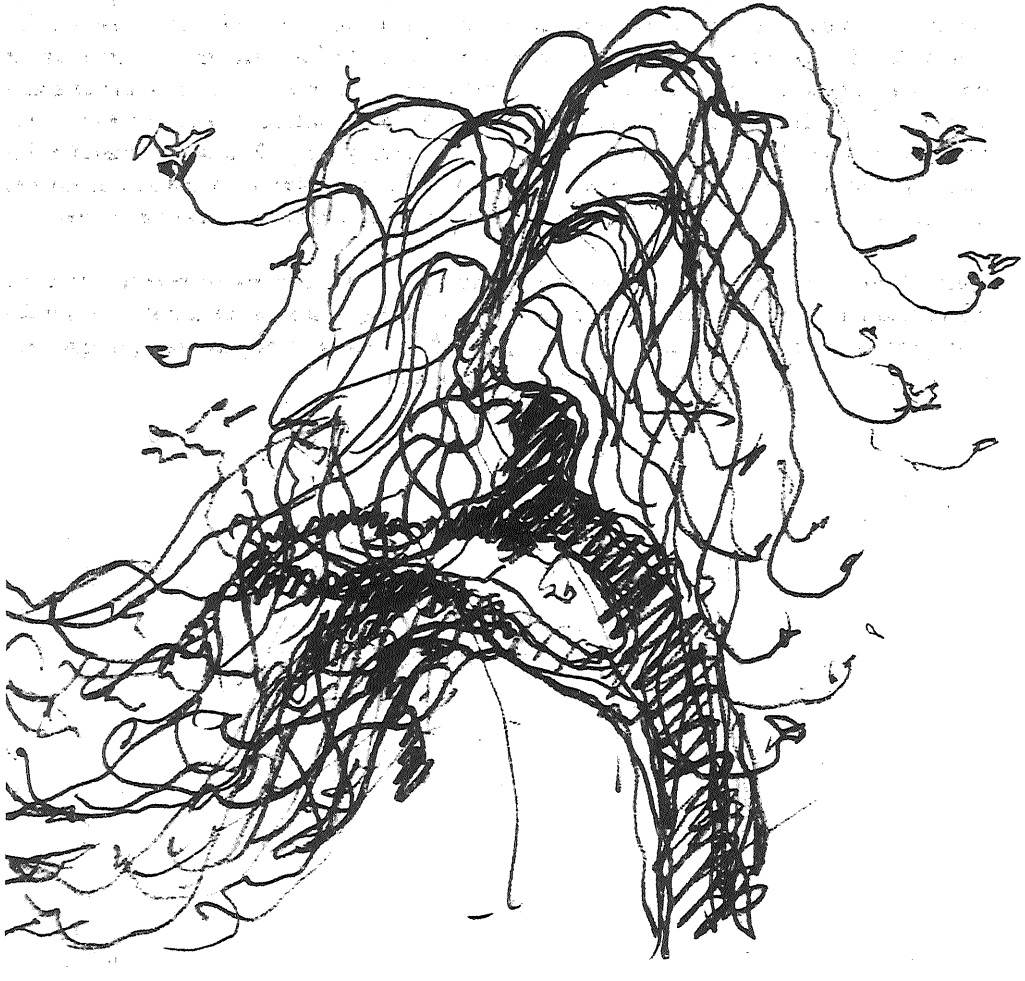
Epílogo o el pájaro de cinco alas

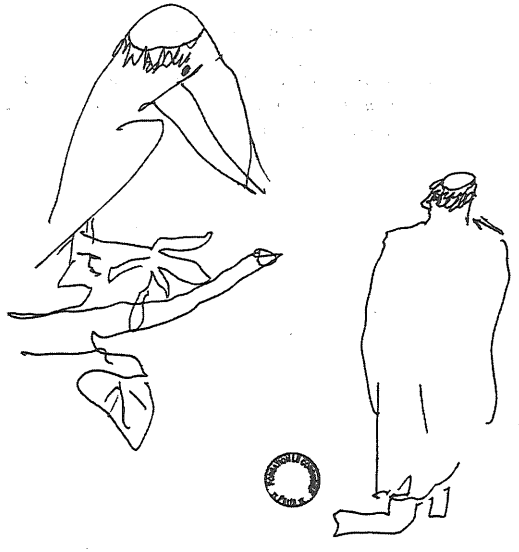
El mismo año que Alvar Aalto viajó a España y recorrió la Tierra de Campos dibujando árboles y fragmentos de la naturaleza, Rafael Sánchez Ferlosio escribió *Industrias y Andanzas de Alfanhuí*, unas aventuras que inventan la ciencia por la que lo inerte cobra vida. Ambos recorrieron las mismas tierras y dibujaron los mismos árboles. En uno de ellos, Alfanhuí injerta plumas en los pecíolos de las hojas y espera pacientemente el resultado:

> "Hicieron la cosecha del castaño y se pusieron a abrir los frutos uno por uno, porque no sabían cuáles estaban injertados y eran por fuera todos iguales. Abrían castañas y castañas y las iban echando en un talego. Por fin apareció un fruto injertado. Alfanhuí lo abrió cuidadosamente y encontró un huevo de color verde. El cascarón era como de tela, como las camisas de los percebes, y se sentía dentro una cosa, como un pañuelo arrugado. El maestro pensó que era preciso que aquel huevo se incubara para que el animal tuviera vida y lo pusieron al sol sobre la rueda de molino. Encontraron más de veinte frutos injertados y de varios colores, y con todos hicieron lo mismo.
> Al cabo de los días, los huevos empezaron a moverse como hombres dentro de un saco. Alfanhuí y su maestro se decidieron a abrirlos. Rajaron la película del primero y apareció una cosa de colores, como un puñado de hojas lacias y arrugadas. Vieron que aquello se desdoblaba y se abría como un pañuelo, y pronto tuvieron ante los ojos un extraño pájaro. Todas las formas de su cuerpo eran planas como papel y tenía las plumas de hojas. En lugar de tener dos alas tenía cinco, desigualmente dispuestas. Tenía tres patas y dos cabezas aplastadas también como todo lo demás. Alfanhuí y su maestro comprendieron que aquel pájaro había nacido con simetría vegetal y no estaban, por tanto, determinados ni el número ni el orden de cada parte de su cuerpo como en un árbol no está determinado ni el número ni el orden de las ramas. Pero reconocieron que había nacido de un embrión de garza, porque las formas aisladas reproducían las de aquel pájaro, aunque sin volumen, como dibujadas en un papel. Tenía los colores muy vivos y piaba muy bajito, como cuando se silba entre dientes"[219].

El injerto de nuestro personaje recuerda a Le Corbusier sembrando su cinta de Modulor en Chandigarh; cuando habla de que la perdió está hablando a la vez de naturalidad e inevitabilidad, de destino. Es un fructificar lento, el del injerto. Lento como la naturaleza, hasta que el fruto está en sazón; supone la existencia de una estructura viva previa, que se modifica por la voluntad del hombre; tiene algo de paciente y, sobre todo, de inesperado; el mundo vegetal no

219. SÁNCHEZ FERLOSIO, Rafael: *Industrias y Andanzas de Alfanhuí*, Barcelona, CCC, 1996 (1ª ed., 1951).





2 mains magnifiques
le tordaient la
bonne année
et se serrent la main

N-an 1/63

"Retrato de Familia" para la puerta esmaltada del Palacio de la Asamblea de Chandigarh, 1962.
Fondation Le Corbusier.

Higuera dibujada por Alvar Aalto durante su viaje a España, 1951.
Alvar Aalto Foundation, Helsinki.

Carta de Le Corbusier al joven monje Claude Ducret, en 1963, en la que se retrata como el hermano Corbu.
Fondation Le Corbusier.

está predeterminado, por eso no hay monstruos vegetales. Pero la inyección del pensamiento vivifica, a costa de dolor; una rama debe sustituir a la otra, y una vez que se ha elegido entre los posibles, las reglas están escritas.

Cuando Le Corbusier, en su primer viaje a Italia, llega a la Certosa de Firenze el 15 de septiembre de 1907, queda impresionado. Años más tarde declara que esta visita cambió toda su vida[220]. Allí ha visto una paz del hombre con la naturaleza, como la que disfrutaba Brueghel; si por él fuera "quisiera habitar toda mi vida lo que ellos llaman sus células"[221]. Es curioso que diga habitar las y no habitar en las; hay un énfasis en algo que tiene vida propia. Escribe a sus padres: "Mi admiración ha sido la misma en la Cartuja de Pavía y me he podido convencer de que si renuncian al mundo, saben al menos arreglarse una vida deliciosa, y estoy persuadido de que hechas las cuentas, son ellos los felices, ¡y más todavía aquellos que tienen el Paraíso a la vista!"[222] Pero la emoción que siente es quizá común a todos los que visitan la cartuja, lo que no es común es lo que Le Corbusier dice a continuación, cuando vuelve a escribir a sus padres al día siguiente (es la misma carta en la que expresa su admiración por el guerrero-artista): "He encontrado la solución de la casa obrera tipo único. Solamente el paisaje será difícil de encontrar"[223]. Las ideas, en una noche larguísima escribiendo a la luz del candil, se revelan poco a poco en su mente como las fotografías en la oscuridad de la noche. Le Corbusier ha encontrado un *modo de hacer* que le acompañará hasta el final. Va a injertar la materia con ideas, y luego dejar que crezcan. Los inmuebles-villas son pájaros de cinco alas y dos cabezas, planos, y silban entre dientes. Su obra es un árbol, y en cada parte fue injertada una idea. En sus partes sueltas, se reconoce al cuervo.

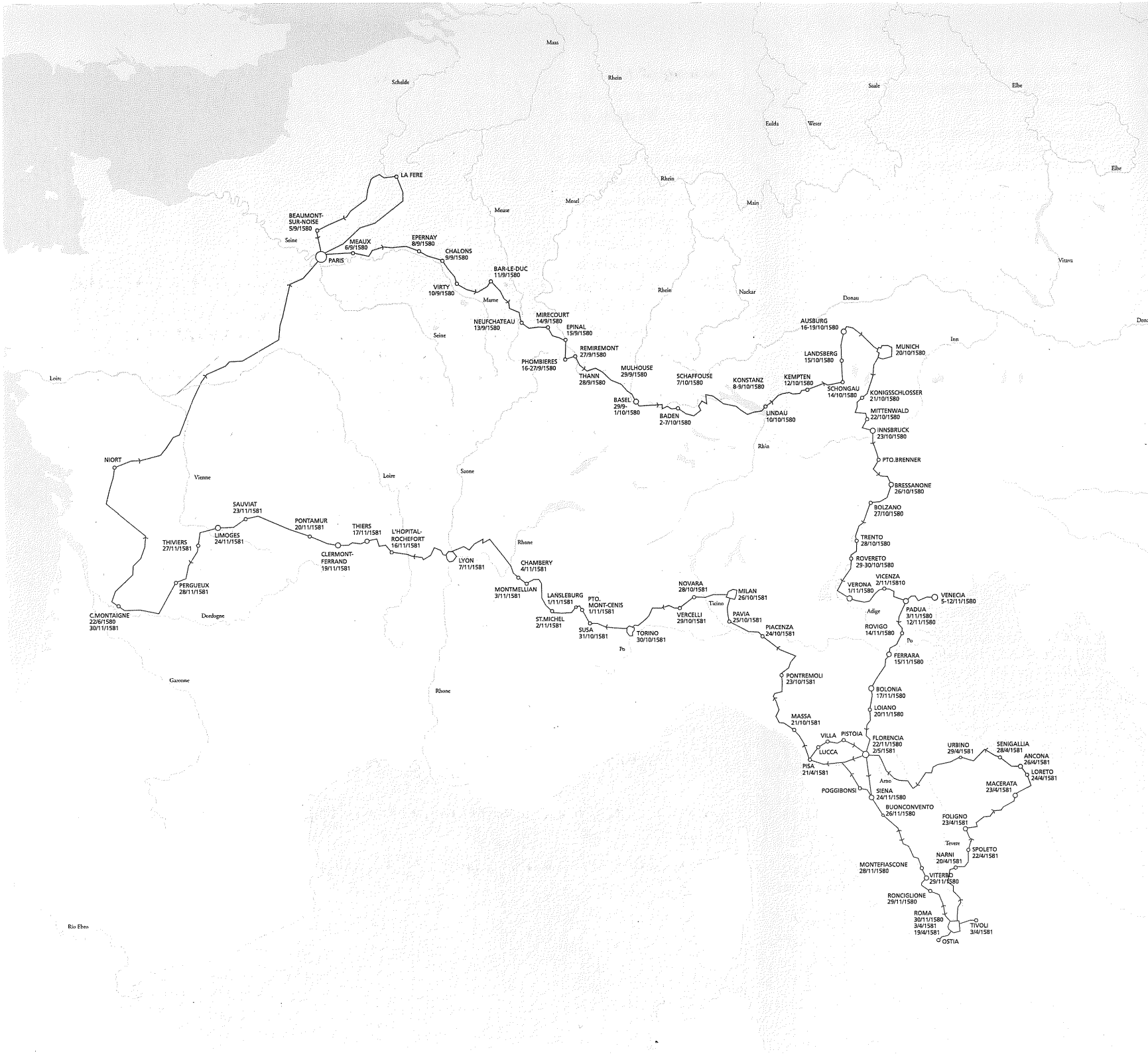
Quizá el arquitecto llegó a ver ese árbol maravilloso y pensó que las ideas son parte de las cosas, o los objetos un fragmento del pensamiento. Y en la feracidad de nuestro deambular, en la insistente pérdida que nos envuelve, se encuentra agazapada la vida hermosa y áspera, igual que toda tristeza no es sino una parte de la felicidad de otro tiempo.

220. GRESLERI, Giuliano: Le Corbusier, *Il viaggio in Toscana*. Citado de A. M. Coutouriei o. p. "Se garder libre", journal. 1947-1954, París, 1962, pág. 64.

221. "Je voudrais toute ma vie habiter ce qu´ils appellent leurs cellules." JEANNERET, Ch. E. : Carta a L´Eplattenier, Florencia, 19 de septiembre de 1907.

222. "(...) mon admiration a été la même à la Chartreuse de Pavie et j´ai pu me convaincre que s´ils renonaient au monde, ils savaient du moins s´arranger une vie délicieuse, et je suis persuadé que tout compte etabli, eux sont hereux, et surtout encore ceux qui ont le Paradis en vue!" JEANNERET, Ch. E.: Carta a sus padres, Florencia, 14 de septiembre de 1907.

223. "J´ai trouvé la solution de la maison ouvrière type unique. Seulement, le paysage sera difficile à retrouver." JEANNERET, Ch. E.: Carta a sus padres, Florencia, 15 de septiembre de 1907.


Maas
Schelde
Rhein
Saale
Elbe
Eulda
Weser
Elbe
Rhein
Mosel
Main
Meuse
Seine
Vitava
Rhein
Marne
Neckar
Donau
Seine
Inn
Loire
Rhein
Vienne
Loire
Saone
Rhone
Dordogne
Garonne
Rhone
Ticino
Adige
Po
Po
Arno
Tevere
Rio Ebro
LA FERE
BEAUMONT-SUR-NOISE 5/9/1580
MEAUX 6/9/1580
PARIS
EPERNAY 8/9/1580
CHALONS 9/9/1580
VIRTY 10/9/1580
BAR-LE-DUC 11/9/1580
NEUFCHATEAU 13/9/1580
MIRECOURT 14/9/1580
EPINAL 15/9/1580
REMIREMONT 27/9/1580
PHOMBIERES 16-27/9/1580
THANN 28/9/1580
MULHOUSE 29/9/1580
BASEL 29/9-1/10/1580
BADEN 2-7/10/1580
SCHAFFOUSE 7/10/1580
KONSTANZ 8-9/10/1580
LINDAU 10/10/1580
KEMPTEN 12/10/1580
AUSBURG 16-19/10/1580
LANDSBERG 15/10/1580
SCHONGAU 14/10/1580
MUNICH 20/10/1580
KONIGSSCHLOSSER 21/10/1580
MITTENWALD 22/10/1580
INNSBRUCK 23/10/1580
PTO.BRENNER
BRESSANONE 26/10/1580
BOLZANO 27/10/1580
TRENTO 28/10/1580
ROVERETO 29-30/10/1580
VERONA 1/11/1580
VICENZA 2/11/15810
VENECIA 5-12/11/1580
PADUA 3/11/1580 12/11/1580
ROVIGO 14/11/1580
FERRARA 15/11/1580
BOLONIA 17/11/1580
LOIANO 20/11/1580
FLORENCIA 22/11/1580 2/5/1581
PISTOIA
VILLA
LUCCA
PISA 21/4/1581
POGGIBONSI
SIENA 24/11/1580
BUONCONVENTO 26/11/1580
MONTEFIASCONE 28/11/1580
VITERBO 29/11/1580
RONCIGLIONE 29/11/1580
ROMA 30/11/1580 3/4/1581 19/4/1581
TIVOLI 3/4/1581
OSTIA
FOLIGNO 23/4/1581
SPOLETO 22/4/1581
NARNI 20/4/1581
MACERATA 23/4/1581
LORETO 24/4/1581
ANCONA 26/4/1581
SENIGALLIA 28/4/1581
URBINO 29/4/1581
MILAN 26/10/1581
PAVIA 25/10/1581
PIACENZA 24/10/1581
NOVARA 28/10/1581
VERCELLI 29/10/1581
TORINO 30/10/1581
PTO. MONT-CENIS 1/11/1581
SUSA 31/10/1581
LANSLEBURG 1/11/1581
ST.MICHEL 2/11/1581
MONTMELLIAN 3/11/1581
CHAMBERY 4/11/1581
LYON 7/11/1581
L'HOPITAL-ROCHEFORT 16/11/1581
THIERS 17/11/1581
CLERMONT-FERRAND 19/11/1581
PONTAMUR 20/11/1581
SAUVIAT 23/11/1581
LIMOGES 24/11/1581
THIVIERS 27/11/1581
PERGUEUX 28/11/1581
C.MONTAIGNE 22/6/1580 30/11/1581
NIORT
PONTREMOLI 23/10/1581
MASSA 21/10/1581

Bibliografía

Michel de Montaigne: Itinerario del viaje.
(Junio de 1580-noviembre de 1581).

ACKERMAN, James S.: *Distance Points, Essays in theory and Renaissance Art and Architecture*, Cambridge, Mass, MIT Press, 1994.

AHLBERG, Hakon: *Gunnar Asplund Architekt 1885-1940,* Estocolmo, Svenska Arkitehters Ribsföbund, 1943.
—*Gunnar Asplund Architekt 1885-1940,* Estocolmo, Byggförlaget, 1981.
—*Gunnar Asplund, Arquitecto.1885-1940,* Valencia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Madrid, 1982.

ALIGHIERI, Dante: *La Divina Commedia* (ed. ilustrada por Gustavo Doré), Vicenza, Ristampa Anastatica, 1984.

ALPERS, Svetlana: *El arte de describir*, Madrid, Hermann Blume, 1987.

ANÓNIMO: *Viajes de Antenor por Grecia y Asia* (traducido del griego por Lantier), Madrid, Imprenta Real, 1802.

ANÓNIMO: *Viaje al Oeste. Las aventuras del Rey Mono,* vol. III (introd., trad. y notas de Enrique P. Gatón e Imelda Huang-Wang), Madrid, Ediciones Siruela, 1992.

AURELIO, Marco: *Meditaciones* (trad. Bartolomé Segura), Madrid, Alianza, 1985.

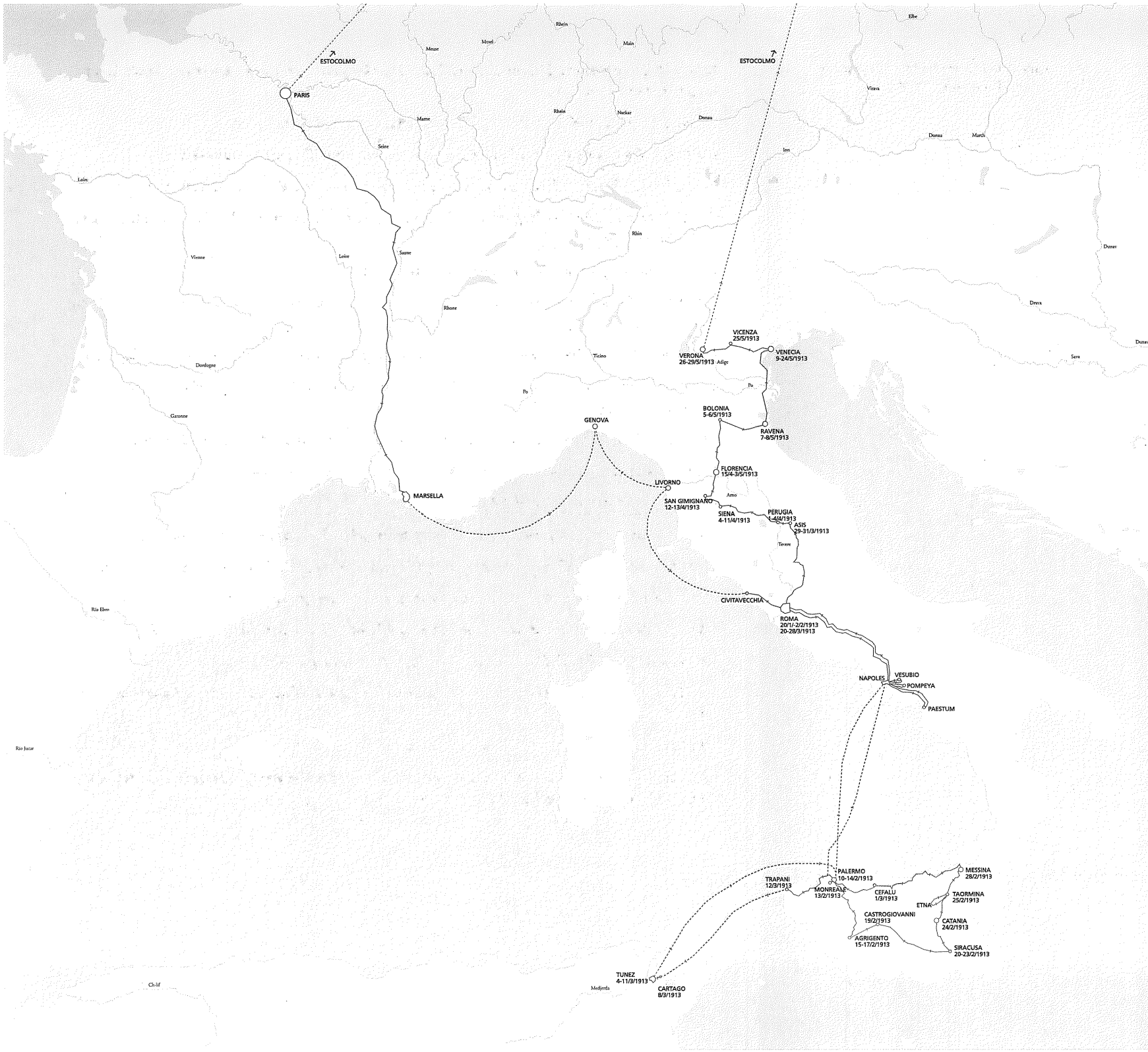
AURIGEMMA, Salvatore: *Villa Adriana*, Roma, Istituto Poligrafico, 1984.

BAEDEKER: *Italie Centrale*, París, Paul Ollendorff éditeur, 1887.
—*Paris et ses environs*, Leizpzig, Karl Baedeker éditeur, 1900.
— *Suisse*, París, Paul Ollendorff éditeur, 1909.

BEEK, Johan van de: *Aldo van Eyck. Projekten 1948-1961*, 3ª ed., Groningen, Drukkerij van Denderen b.v., 1983.

BENTON, Tim: "Le Corbusier y la promenade architecturale", *ARQUITECTURA* (Madrid), núm. 264-265 (1987).

BERGER, John: "Vermeer, el pintor en su estudio", *EL PAIS* (3.2.1996).


ESTOCOLMO
ESTOCOLMO
PARIS
Rhein
Elbe
Meuse
Mosel
Main
Vistava
Rhein
Nackar
Donau
Marne
Donau
March
Seine
Inn
Loire
Rhin
Saone
Vienne
Loire
Dunav
Rhone
Drava
Dunav
Sava
Dordogne
Ticino
Po
Po
Garonne
GENOVA
VICENZA
25/5/1913
VERONA
26-29/5/1913
Adige
VENECIA
9-24/5/1913
BOLONIA
5-6/5/1913
RAVENA
7-8/5/1913
FLORENCIA
15/4-3/5/1913
LIVORNO
MARSELLA
SAN GIMIGNANO
12-13/4/1913
Arno
SIENA
4-11/4/1913
PERUGIA
1-4/4/1913
ASIS
29-31/3/1913
Tevere
CIVITAVECCHIA
Rio Ebro
ROMA
20/1/-2/2/1913
20-28/3/1913
NAPOLES
VESUBIO
POMPEYA
PAESTUM
Rio Jucar
PALERMO
10-14/2/1913
MESSINA
28/2/1913
TRAPANI
12/3/1913
MONREALE
13/2/1913
CEFALU
1/3/1913
TAORMINA
25/2/1913
ETNA
CASTROGIOVANNI
19/2/1913
CATANIA
24/2/1913
AGRIGENTO
15-17/2/1913
SIRACUSA
20-23/2/1913
TUNEZ
4-11/3/1913
CARTAGO
8/3/1913
Medjerda
Chelif

Erik Gunnar Asplund: Itinerario del viaje a Italia.
(Diciembre de 1913-mayo de 1914).

BLUNT, Wilfrid y STEARN, William: *El naturalista. Vida, obra y viajes de Carl von Linné. (1707-1778)*, Barcelona, Ed. del Serbal, s. a., 1982.

BOHIGAS, Oriol: "Soane", *ARQUITECTURAS BIS*, núm. 38-39 (julio-octubre 1981).

BOESIGER, W. y GIRSBERGER, H.: *Le Corbusier 1910-1965*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1971.

BORSI, Franco y PERIZZI, Alessandra: *Josef Hoffmann. Tempo e geometria,* Roma, Officina Edizioni, 1982.

BOZAL, Valeriano: "Mirada y lenguaje", en VV. AA.: *Arte y escritura,* Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1995.

BOWLES, Paul: *Muy lejos de casa*, Barcelona, Seix Barral, 1992.

BRONWNLEE, David B. y David G. DE LONG: *Louis I. Kahn, Le monde de L'architecte*, Éditions du Centre Pompidou, París, 1992.

CONSTANT, Caroline: *The Woodland Cementery. Toward a Spiritual Landscape,* Estocolmo, Byggförlaget, 1994.

CORNELL, Elias: "El cielo como una bóveda" ("Himlem som ett Valv´- Om Asplunds rumsgestaltning"), *Arkitektur*, núm. 5 (1961).

CURTIS, William: "Alvaro Siza, una arquitectura de bordes", *El Croquis* (Madrid), núm. 68-69 (1994).

DALÍ, Salvador: *¿Por qué se ataca a la Gioconda?,* Madrid, Ediciones Siruela, 1994.

DUCHAMP, Marcel: *Notas*, Madrid, Editorial Tecnos, 1989.

DAMISCH, Hubert: *The Origin of Perspective*. Translated by John Goodman, The MIT Press, 1994.

EDESTRAND, Hans y Erik LUNDBERG: *Isak Gustaf Clason*, Estocolmo, P.A. Norstedt & Cöners Förlag, 1968.

EVANS, Robin: "Architectural Projection", en *Architecture and its Image*, Cambridge, MIT Press, 1989.

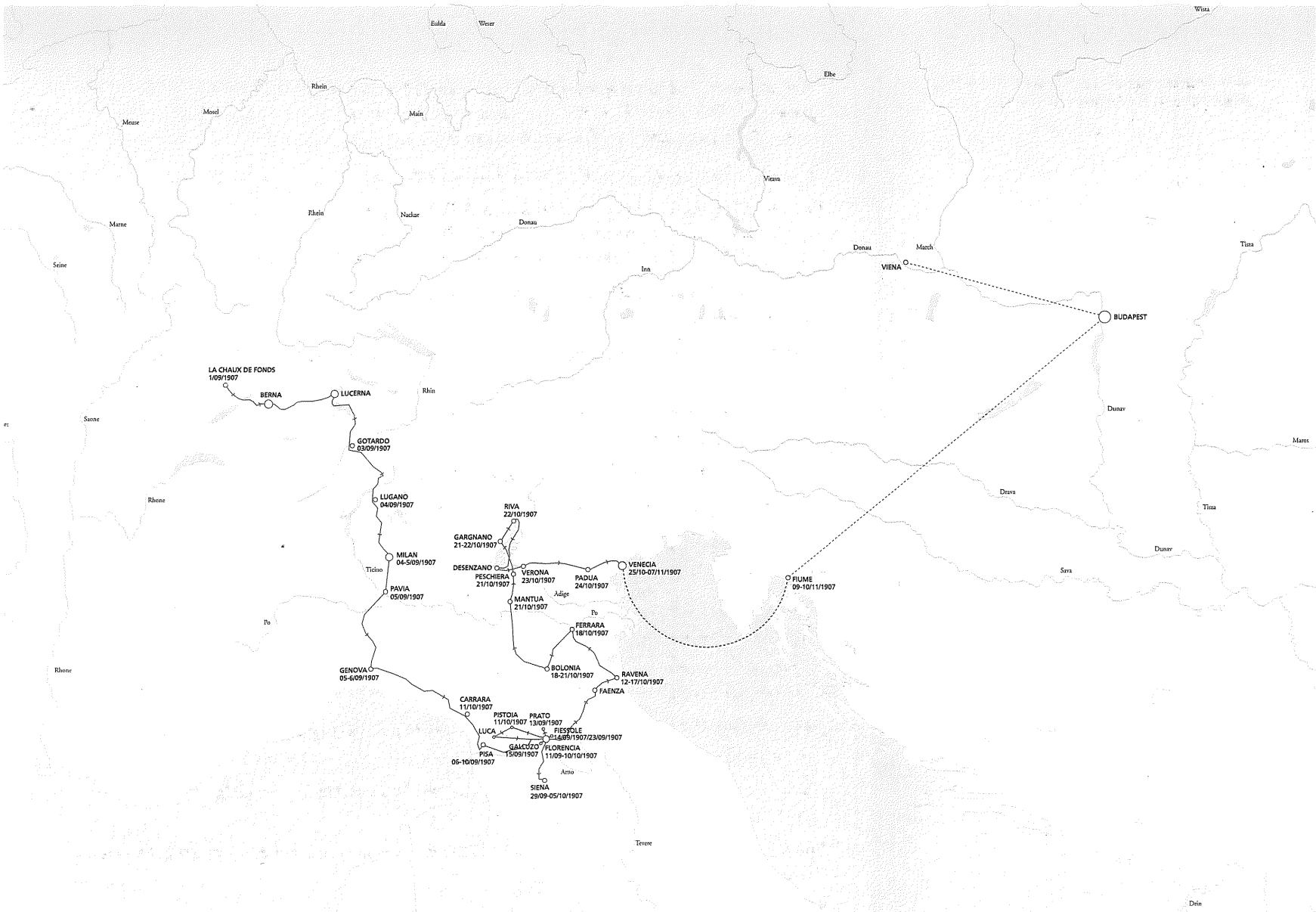
GARCÍA GRINDA, Efrén: "Naturaleza y topología en L. I. Kahn", *Fisuras* (Madrid), núm. 3 (1996).

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel: *Doce Cuentos peregrinos*, Barcelona, Altaya, 1995.

GARCÍA MONTALVO, Pedro: *Las Villas de Roma,* Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia y otros, 1984.

GAUTIER, Théophile: *Voyage en Italie*, París, Charpentier, 1875.

GLACKEN, Clarence J.: *Huellas en la playa de Rodas: Naturaleza y cultura en el pensamiento occidental desde la Antigüedad hasta finales del siglo XVIII*, Barcelona, Serbal, 1996.


Fulda
Weser
Wisła
Elbe
Rhein
Meuse
Mosel
Main
Vltava
Rhein
Nachar
Donau
Marne
Seine
Donau
March
Tisza
Inn
VIENA
BUDAPEST
LA CHAUX DE FONDS
1/09/1907
BERNA
LUCERNA
Rhin
Saone
Dunav
GOTARDO
03/09/1907
Maros
Rhone
LUGANO
04/09/1907
Drava
Tisza
RIVA
22/10/1907
GARGNANO
21-22/10/1907
MILAN
04-5/09/1907
Dunav
DESENZANO
PESCHIERA
21/10/1907
VERONA
23/10/1907
PADUA
24/10/1907
VENECIA
25/10-07/11/1907
Sava
FIUME
09-10/11/1907
Ticino
PAVIA
05/09/1907
MANTUA
21/10/1907
Adige
Po
Po
FERRARA
18/10/1907
Rhone
GENOVA
05-6/09/1907
BOLONIA
18-21/10/1907
RAVENA
12-17/10/1907
FAENZA
CARRARA
11/10/1907
PISTOIA
11/10/1907
PRATO
13/09/1907
LUCA
FIESOLE
14/09/1907/23/09/1907
GALUZO
15/09/1907
FLORENCIA
11/09-10/10/1907
PISA
06-10/09/1907
Arno
SIENA
29/09-05/10/1907
Tevere
Drin

Le Corbusier: Itinerario del primer viaje a Italia.
(Septiembre de 1907-noviembre de 1907).

GOETHE, Johann Wolfgang: *Voyage en Italie,* Lyon, Impr. de Boin et Mercier, 1883.
—*Theory of colours* (trans. Charles Eastlake), Cambridge, Mass., 1970.
—*Fausto* (trad. Jose María Valverde), Barcelona, Planeta, 1980.

GOMBRICH, E. H.: *La imagen y el ojo*, Madrid. Alianza Forma, 1993.

GRESLERI, Giuliano: *Josef Hoffmann,* Bolonia, Zanichelli Editore, 1981.
—*Le Corbusier Viaggio in Oriente,* Venecia, Marsilio Editori, 1984.
—y otros: *Le Corbusier. Il Viaggio in Toscana (1907),* Venecia, Marsilio Editore, 1987.

HERTZBERGER, Herman, Addie VAN ROIJEN-WORTMANN y Francis STRAUVEN: *Aldo van Eyck*, Amsterdam, Stichting Wonen, 1982.

HIDALGO BAYAL, Gonzalo: "Camino de Jotán", en *La razón narrativa de Ferlosio,* Badajoz, Los libros del oeste, 1994.

HOCHSYM, Jan y PENNSYLVANIA ACADEMY OF THE FINE ARTS: *The Paintings and sketches of Louis I. Kahn,* Nueva York, Rizzoli, 1991.

HONEY, Sandra: *The Early Work of Mies van der Rohe*, Londres, Building Centre Trust, 1979.

IRVING, Washington: *Cuentos de la Alhambra*, Granada, Miguel Sánchez, ed., 1991.

JARAUTA, Francisco: "Viaje, mito, escritura", en VV. AA.: *Arte y escritura,* Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1995.

JEANNERET, Charles Edouard (Le Corbusier): *El Viaje de Oriente,* Valencia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia y otros, 1984.

JIMÉNEZ, José: "El artista poeta: Marcel Duchamp", en VV. AA.: *Arte y escritura*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1995.

JORDA, Carmen: "Alberti evocado por Alvar Aalto", *Composición Arquitectónica* (Bilbao), núm. 6 (1990), págs. 103-124.

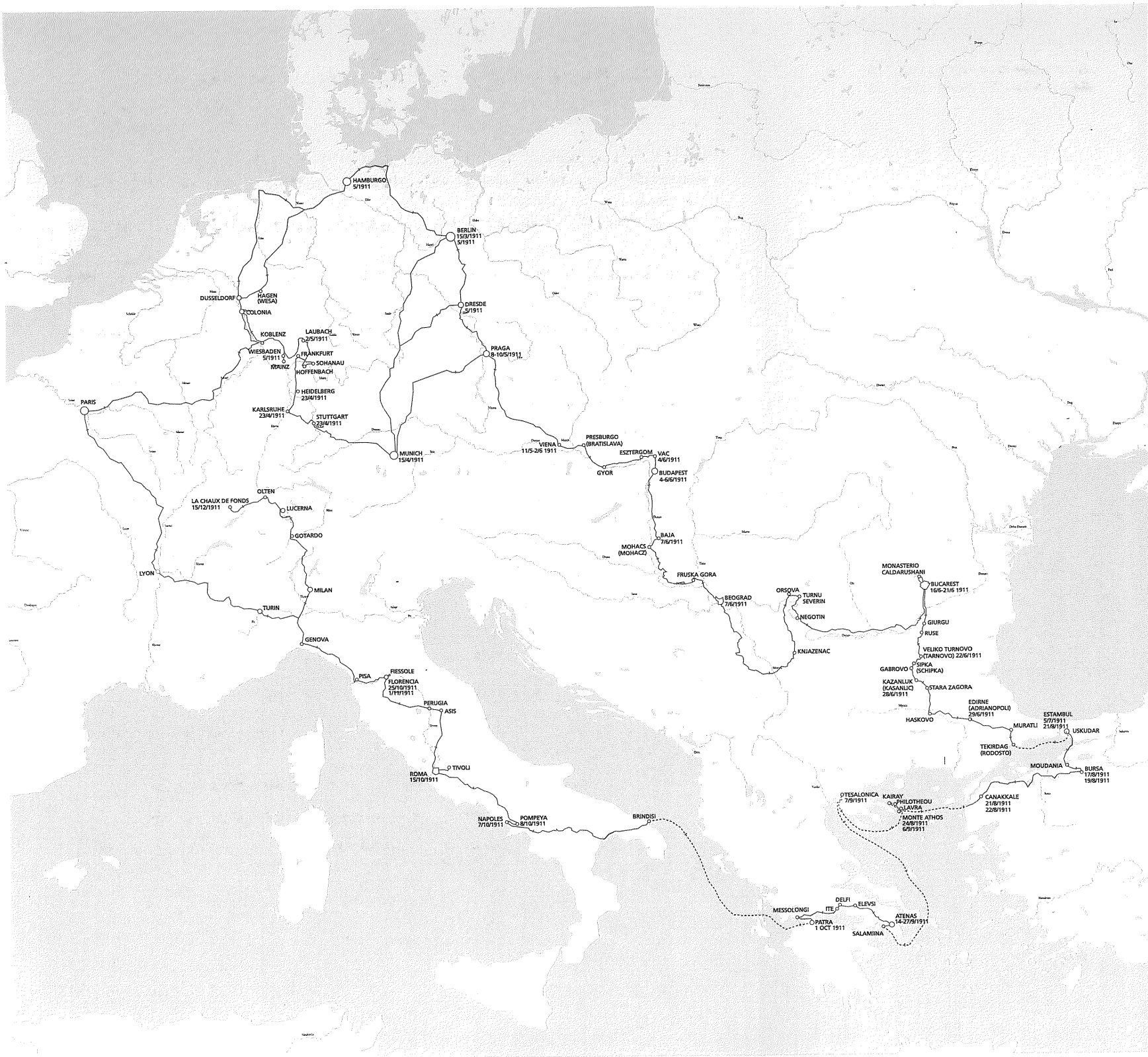
KAHN, Louis: "The value and aim in Sketching", *T-Square Club Journal*, (mayo 1931), págs. 18-21.
—"Pencil Drawings", *Architecture*, (enero 1931), págs. 15-17.

KAFKA, Franz: *Diaris de Viatge* (trad. Francesca Martínez), Barcelona, Edicions 62, 1995 (Petita Bibiloteca Universal).

KAUFMANN, Emil: *De Ledoux a Le Corbusier*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982.

KRAUSS, Rosalind E.: *The Optical Unconscious*, Cambridge Mass., MIT Press, 1984.

KRUNTORAD, Paul: "L'orizonte ampliato. Viaggio in Italia come paradigma", *LOTUS* (Milán), núm. 68 (1991), págs. 122-128.


HAMBURGO
5/1911
BERLIN
15/3/1911
5/1911
DRESDE
5/1911
PRAGA
8-10/5/1911
DUSSELDORF
HAGEN
(WESA)
COLONIA
KOBLENZ
LAUBACH
2/5/1911
WIESBADEN
5/1911
MAINZ
FRANKFURT
SOHANAU
HOFFENBACH
HEIDELBERG
23/4/1911
PARIS
KARLSRUHE
23/4/1911
STUTTGART
23/4/1911
MUNICH
15/4/1911
VIENA
11/5-2/6 1911
PRESBURGO
(BRATISLAVA)
ESZTERGOM
VAC
4/6/1911
GYOR
BUDAPEST
4-6/6/1911
OLTEN
LA CHAUX DE FONDS
15/12/1911
LUCERNA
GOTARDO
BAJA
7/6/1911
MOHACS
(MOHACZ)
LYON
FRUSKA GORA
MONASTERIO
CALDARUSHANI
BUCAREST
16/6-21/6 1911
MILAN
ORSOVA
TURNU
SEVERIN
BEOGRAD
7/6/1911
TURIN
NEGOTIN
GIURGU
RUSE
GENOVA
KNJAZENAC
VELIKO TURNOVO
(TARNOVO) 22/6/1911
SIPKA
(SCHIPKA)
GABROVO
PISA
FIESSOLE
FLORENCIA
25/10/1911
1/11/1911
KAZANLUK
(KASANLIC)
28/6/1911
STARA ZAGORA
PERUGIA
ASIS
EDIRNE
(ADRIANOPOLI)
29/6/1911
HASKOVO
ESTAMBUL
5/7/1911
21/8/1911
MURATLI
USKUDAR
TEKIRDAG
(RODOSTO)
MOUDANIA
BURSA
17/8/1911
19/8/1911
TIVOLI
ROMA
15/10/1911
TESALONICA
7/9/1911
KAIRAY
PHILOTHEOU
LAVRA
MONTE ATHOS
24/8/1911
6/9/1911
CANAKKALE
21/8/1911
22/8/1911
NAPOLES
7/10/1911
POMPEYA
8/10/1911
BRINDISI
DELFI
ELEVSI
ITE
MESSOLONGI
PATRA
1 OCT 1911
ATENAS
14-27/9/1911
SALAMIINA

LAVEDAN, Pierre: *Représentation des villes dans l'art du Moyen Âge*, París, Vanoest, 1954.

LAHUERTA, J. J.: "Le Corbusier, ciertas ventajas de estar solo", *ARQUITECTURA* (Madrid), núm. 264-265 (1987).

LE CORBUSIER: *El Modulor y Modulor 2*, Barcelona, Editorial Poseidón, 1976.
—*Voyage d'Orient,* Nueva York, Electa-Rizzoli, 1988. Edición facsímil de los cuadernos de viaje de Le Corbusier.
—*Poesía en Argel* (trad., introd. y n. de María Elia Gutiérrez Mozo), Murcia, Colegio Oficial de Arquitectos, 1991.

LINDBERG, David C.: *Theories of Vision from AlKindi to Kepler*, Chicago, The University of Chicago Press, 1976.

LÓPEZ ARANGUREN, José Luis: *El filósofo y el artista,* Madrid, Instituto de Estética y Teoría de las Artes, 1991.

LLEDÓ, Emilio: "El marco de la belleza y el desierto de la arquitectura", *Revista de Occidente* (Madrid), núm. 42 (noviembre 1984), págs. 109-127.

MAALOUF, Amin: *Las cruzadas vistas por los árabes,* Madrid, Alianza, 1996.

MARÍAS, Fernando: *Otras Meninas*, Madrid, Siruela, 1995.

MENDELSOHN, Erich: *Amerika. Livre d'images d'un architecte,* París, Les Éditions du demi-cercle, 1992. La primera edición, titulada *Amerika, Biolderbuch eines architekten*, fue publicada por Rudolf Mosse Buchverlag en Berlín, en 1928.

MILLENSON, Susan Feinberg: *Sir John Soane's Museum*, Michigan, UMI Research Press, 1949.

MONTAIGNE, Michel de: *Diario del Viaje a Italia* (ed. José Miguel Marinas y Carlos Thiebaut), Madrid, Debate/CSIC, 1994.

MONEO, Rafael: "Rey muerto sin rey puesto", *ARQUITECTURAS BIS,* núm. 13-14 (mayo-junio 1976), pág. 48.
—"4 citas/ 4 notas", *ARQUITECTURAS BIS*, núm. 38-39 (julio-octubre 1981).

NOVATI, Franco: *Le voyage d'Italie d'Eugène Viollet-le-Duc 1836-1837,* Florencia, École nationale supérieure des Beaux-Arts y Centro-Di, 1980.

ORTEGA Y GASSET: *Notas de andar y ver. (Viajes, gentes y paises),* Madrid, Alianza Editorial, 1988.

OVIDIO: *Metamorfosis* (trad. y n. de Antonio Ramírez de Verger), Madrid, Alianza Editorial, 1995.

OZENFANT/JEANNERET: *Acerca del Purismo, Escritos 1918-1926,* Madrid, El Croquis Editorial, 1994 (Colección Biblioteca de arquitectura).


Rhin
Loire
Saone
Rhone
Dunav
Drava
Dunav
Sava
Drin
LONDRES
18/5/1778
MILAN
BRESCIA
VERONA
VICENZA
VENECIA
PADUA
Ticino
Adige
Po
Po
PARMA
8/1779
GENOVA
BOLONIA
8/1779
FLORENCIA
Arno
Tevere
ROMA 1778
12/3/1779
TERRACINA
1778
NAPOLES
1778
POMPEYA
1/1779
PAESTUM
PALERMO
TAORMINA
ETNA
AGRIGENTO
SIRACUSA
MALTA
Medjerda

John Soane: Itinerario del viaje a Italia.
(Mayo de 1778-agosto de 1779).

PALLADIO, Andrea: *Le antichità dell'alma città di Roma*, Roma, Montimer, 1994. Edición facsímil del original.

PANOFSKY, Erwin: *Vida y Arte de Alberto Durero,* Madrid, Alianza Editorial, s. a., 1982.

HOLMAN, William G.: *The travel sketches of Louis I. Kahn*, Washington D.C.: Museum Press, 1978.

POLO, Marco: *Libro de las Maravillas*, Barcelona, Ediciones B, 1997.

RAYNAL, Maurice: "Ozenfant y Jeanneret", *L'Esprit Nouveau,* núm. 7 (1921), en *Acerca del Purismo, Escritos 1918-1926*, Madrid, El Croquis Editorial,1994 (Colección Biblioteca de arquitectura).

ROBERT, Jean-Noël: *De Roma a China*, Barcelona, Herder, 1996.

ROWE, Colin: *The architecture of good intentions*. Towards a possible retrospect, Londres, Academy editions, 1994.

RUBIÓ I TUDURÍ, N. M.: *Sahara-Niger*, Barcelona, Llibreria Catalonia, 1932.

RUFFINIÈRE DU PREY, Pierre de la: *John Soane, the making of an architect*, Chicago, The University Chicago Press, 1982.

RUSKIN, J.: *Les Pierres de Venise* (trad. M. P. Crémieux), París, Librarie Renouard, H. Laurens, editor, 1907.

SARAMAGO, José: *Las maletas del viajero,* Barcelona, Ediciones B, 1994.
—*Viaje a Portugal,* Madrid, Alfaguara, 1996.

SEKLER, E.: "Gli Schizzi del viaggio in Italia di Joseff Hoffmann e Josef Olbrich", en *Gli artisti austriaci a Roma dal Barocco alla Secessione,* Roma, 1972. Catálogo de la exposición.

SCHILDT, Göran: *Sketches. Alvar Aalto,* Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1985.
–"Ivar Aalto in viaggio, schizzi dai taccuini", *LOTUS* (Milán), núm. 68 (1991), págs. 34-47.

SCHULZE, Franz: *Mies van der Rohe. A critical biography*, Chicago, The University of Chicago Press, 1985.

SIMON, Gérard: *Le regard, l'être et l'apparence dans l'optique de l'antiquité*, París, Éditions du Seuil, 1988.

SIZA, Alvaro: *Escrits* (ed. Carles Muro), Barcelona, Edicions Universitat Politècnica de Catalunya, 1994.

SMITHSON, A & P y otros: *The dilemma of classicism. Sigurd Lewerentz 1885-1975*, Londres, The architectural Association, 1989.

SOANE, John: *Lectures on Architecture*, Londres, Arthur T. Bolton, 1929.

SOUTO DE MOURA, Eduardo y otros: *Alvaro Siza. Esquissos de Viagem/ Travel Sketches,* Oporto, Documentos de Arquitectura, 1988.

SRTROUD, Dorothy: *Sir John Soane, Architect,* Londres, Giles de la Mare Publishers, 1996.

STEINER, Dietmar: "El sueño Americano. Viaje por EE. UU.", *Quaderns*, núm. 184 (1990).


HELSINKI
1928
STOCKHOLM
1928
SAREMAA
1928
RIGA
8/7/1928
KOBENHAUM
29/6/1928
BERLIN
15/6/1928
LONDRES
1928
PLYMOUTH
3/5/1928
PARIS
MILANO
2/1929
VERONA
1929
VICENZA
1929
VENECIA
1929
S. GIMINIANO
1929
FLORENCIA
1929
1950
PISA
1950
SIENA
1951
ASIS
1929
ROMA
1929
1951
OSTIA
1951
POMPEI
1929
CAPRI
1929
PAESTUM
1929
DELFI
1951
CORINTO
1951
MICONOS
1951
ATENAS
1951
EGIPTO: 1951
ASWAN
LUXOR
KARNAK
EDFU
DEIR EL BAHARJ
GIZA

Louis Kahn: Itinerarios del viaje por Europa (Mayo de 1928-marzo de 1929) y de viaje a Italia y Egipto (1950-1951).

STENDHAL: *Promenades dans Rome*, 2 vols., París, Delaunay, 1829.

SUMMERSON, John: "El Hombre y el estilo", *Composición Arquitectónica* (Bilbao), núm. 2 (febrero 1989), pág. 100.
—*A New Description of Sir John Soanes Museum,* 5ª ed., St. Albans, Reino Unido, The Campfield Press, 1981.

TAINE, H.: *Voyage en Italie*, 2 vols. I: *Nápoles y Roma*; II: *Florencia y Venecia*, París, Librairie Hachette, 1866.

THORNTON, Peter: *A new description of Sir John Soane's Museum,* 8ª ed., Reino Unido, The trustees, 1988.

TOURING CLUB ITALIANO: *Guida d'Italia. Roma e Dintorni,* 7ª ed., Milán, Officine Grafiche, 1977.

TRÍAS, Eugenio: *El artista y la Ciudad,* Barcelona, Anagrama, 1992.

TZONIS, Alexander: "La máquina en el pensamiento arquitectónico", *BAU,* núm. 15, pág. 136.

VALÉRY, Paul: *Escritos sobre Leonardo da Vinci*, Madrid, Visor, 1987.

VAN EYCK, Aldo: "Architecture of the Dogon", *Architecture Forum* (septiembre 1961).

VIOLLET-LE-DUC, Eugéne: *Lettres d'Italie* (n. de Geneviève Viollet-le-Duc, París, Léonce Laget, 1951.
—*Histoire d'un dessinateur, comment on apprend à dessiner*, Bruselas, Ed. Pierre Mardaga, 1978. (Reed. en facsímil de la edición J. Hetzel, París, 1879.)
—*Histoire d'une maison*, Bruselas, Ed. Pierre Mardaga, 1978. (Reed. facsímil de la edición de París, J. Hetzel, 1873.)

VON MOSS, Stanislaus: *Le Corbusier*, Barcelona, Lumen, 1977.

VV. AA.: *Otra mirada sobre la época,* Murcia, Francisco Jarauta ed, 1994 (Colección de Arquilectura, 29).

VV. AA.: *Der Grosse Atlas Weltgeschichte*, Múnich, Orbis Verlag, 1990.

VV. AA.: *Lectures and Briefings from the International Symposium on the architecture of Erik Gunnar Asplund,* Estocolmo, The Swedish Museum of architecture, 1985.

VV. AA.: *Monuments of Egypt,* The Napoleonic Edition, Princeton Architectural Press.

VV. AA.: *Ur Ragnar Östbergs Skissbok 1897,* Estocolmo, Nordisk Rotogravyr, 1941.

WINTER, Karin: "Den Italienska Resan", *Arkitektur*, núm. 6 (1985).

ZUMTHOR, Paul: *La Medida del Mundo*, Madrid, Cátedra, 1994.


PARIS
12/3/1836
1/9/1837
Marne
Seine
Rhein
Nackar
Donau
Vistava
Donau
March
Inn
Loire
Rhin
Vienne
Loire
Saone
GINEBRA
24/8/1837
DOMODOSSOLA
22/8/1837
LYON
14/3/1836
Rhone
Drava
L.MAGGIORE
22/8/1837
TREVIGLIO
18/8/1837
BRESCIA
17/8/1837
VERONA
16/8/1837
VICENZA
15/8/1837
VENECIA
7/7/1837
15/5/1836
9/8/1836
Dordogne
Ticino
MILAN
18/8/1837
L. de GARDE
17/8/1837
PADUA
6/7/1837
14/8/1837
Adige
ROVIGO
6/7/1837
Po
Po
FERRARA
5/7/1837
Garonne
GENOVA
21/3/1836
Rhone
BOLONIA
3/7/1837
FLORENCIA
15/9/1836
9/8/1836
11/6/1837
PISA
1/9/1836
10/6/1836
LIVORNO
23/3/1836
MARSEILLE
14 /3/1836
AREZZO
10/6/1837
Arno
SIENA
8/8/1836
L.TRASIMENE
9/6/1837
ASIS
8/6/1837
PERUGIA
9/6/1837
FOLIGNO
7/6/1837
Tevere
SPOLETO
6/6/1837
MONTELIASCONE
6/8/1836
TERNI
5/6/1837
VITERBO
6/8/1836
Rio Ebro
CIVITAVECCHIA
24/3/1836
ROMA
30/7/1836
TIVOLI
1/5/1837
ALBANO
30/7/1836
VELLETRI
30/7/1836
TERRACINA
29/7/1836
GAETA
29/7/1836
NAPOLES
26/3/1836
18/7/1836
25/7/1836
POMPEYA
20/7/1836
SALERNO
23/7/1836
PAESTUM
24/7/1836
PALERMO
18/4/1836
30/6/1836
7/7/1836
MONREALE
6/7/1836
CEFALU
27/6/1836
S.AGATA
25/6/1836
MILAZZO
23/6/1836
MESSINA
19/6/1836
ERICE
16/5/1836
ALCAMO
12/5/1836
TRAPANI
15/5/1836
PARTINICO
12/5/1836
TERMINI
29/6/1836
ETNA
11/6/1836
TAORMINA
14/6/1836
SEGESTA
13/5/1836
MARSALA
17/5/1836
SELINUNTE
20/5/1836
CATANIA
1/5/1836
9/5/1836
CALTANISSETTA
28/5/1836
MAZARA
18/5/1836
PIAZZA
ARMERINA
30/5/1836
FAVARA
27/5/1836
SCIACCA
21/5/1836
CANICATTI
27/5/1836
AGRIGENTO
22/5/1836
CALTAGIRONE
31/5/1836
SYRACUSE
5/6/1836
Chelif
Mediterrh

Índice onomástico

Viollet-le-Duc: Itinerario del viaje a Italia.
(Marzo de 1836-septiembre de 1837).